

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

时间的形状

造物史研究简论

〔美〕乔治·库布勒 著
郭伟其 译 邵宏 校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

时间的形状

造物史研究简论

〔美〕乔治·库布勒 著

郭伟其 译 邵宏 校

商務印書館 The Commercial Press

2019年·北京

图书在版编目（CIP）数据

时间的形状：造物史研究简论 /（美）乔治·库布勒著；郭伟其译．— 北京：商务印书馆，2019
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 16886 - 1

Ⅰ．①时…　Ⅱ．①乔…　②郭…　Ⅲ．①工艺美术史 — 研究 — 世界　Ⅳ．① J509.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第278882号

时间的形状
造物史研究简论
〔美〕乔治·库布勒　著
郭伟其　译　邵　宏　校

商　务　印　书　馆　出　版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商　务　印　书　馆　发　行
山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 16886 - 1

2019年1月第1版　　　开本 670×970　1/16
2019年1月第1次印刷　　印张 9¼

定价：42.00元

George Kubler

The Shape of Time:
Remarks on the History of Things

Originally published by Yale University Press.

本书根据耶鲁大学出版社2008年版译出。

"何香凝美术馆·艺术史名著译丛"编委会

总 序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino* [世界末日将至] 的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逐译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美"天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝"。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character[德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［**翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。**］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> **翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。**（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

目　录

序　言

象征、形式与时长

卡西尔［Cassirer］将艺术部分地定义为象征性语言，这一解释主导了20世纪的艺术研究。认定艺术品是象征表现的新文化史研究由此产生。艺术通过这些方式得以与历史研究的其他领域发生联系。

但所付出的代价是高昂的，因为在对意义［meaning］的种种研究受到所有人的关注之时，另一将艺术解释为各种形式关系的理论因而遇到了冷落。这一不同的解释比意义更为重要。同理，说话比书写重要：因为说话在书写之前，还因为书写不过是说话的特殊情况。

这一将艺术视为形式的不同解释却一直不受欢迎，然而每个有头脑的人都会接受一种不言而喻的说法：没有形式也就无法传达意义。每一种意义都需要有个依托，或者说是媒介或容器。这些都是意义的载体，而意义没有载体则无法由我传递给他人，又或是由他人传递给我，或者说实际上无法从大自然的任何地方传递到任何其他地方。

各种交流的形式都容易与任何有意义的传播区别开来。语言学［linguistics］里的形式是语音（音素［phonemes］）和语法单位（词素

[morphemes]）；音乐里的形式则是乐音 [notes] 和音程 [intervals]；建筑与雕塑中的形式是实体 [solids] 和空间 [voids]；而绘画里的形式则是色调 [tones] 和块面 [areas]。

这些无关意义的结构性形式能为人们所感觉得到。我们尤其从语言学那里得知，结构性元素在时间上所经历的多少有些规律的演进期并不涉及意义；正如一些同族语言的历史中某些语音发生改变时，只有假设存在规律性变化才能得到解释。因此，一种语言早期阶段出现的音素*a*，在后一阶段变成了音素*b*，这不涉及意义，而只是受制于影响该语言中语音结构的那些规则。这些变化的规律性就是如此，连音素上的变化都可用来测定一些已录音但未标日期的谈话标本之间的不同时长 [durations]。

类似的规律性现象大概影响到各门艺术的形式基础结构 [infrastructure]。然而，无论何时出现一些象征丛 [symbolic clusters] *，我们就看到种种也许会中断形式系统规律性演进期的干扰。来自视觉图像的干扰存在于几乎所有的艺术之中。就连通常被人们认作没有象征意图的建筑，也由往昔远古与近代为人景仰的诸多建筑物图像所指导，要表达一种又一种的意义。

以下篇章的目的，便是要将读者的注意力引向系列 [series] 与序列 [sequence] 里有关时长的若干形态学 [morphological] 问题。这些问题的产生不关涉意义与图像。这些问题40多年来都没有得到细化，因为研究者们彼时从“纯粹形式主义”[mere formalism] 转向了历史地重构各种象征复合体 [symbolic complexes]。

有关上述想法的主要叙述结构，是我于1959年11和12月在瓦林福德 [Wallingford] 的盖洛德 [Gaylord] 农场确定的。我要感谢我的家人和朋友，感谢盖洛德农场的全体员工，还要感谢我在耶鲁大学 [Yale University] 的同事们，感谢他们十分周到地关心一位焦躁病人的需要。此

* 此为作者根据语音学概念“辅音丛”[consonant cluster]、“元音丛”[vowel cluster] 而生造的概念；与下文“象征复合体”同义。——校注

书的大部分是我于1960年初在那不勒斯［Naples］时写就的，定稿则在当年11月交给了耶鲁大学出版社。我要感谢在耶鲁的同事小查尔斯·西摩［Charles Seymour, Jr.］教授、乔治·H. 汉密尔顿［George H. Hamilton］教授、萨姆纳·麦克·克罗斯比［Sumner McK. Crosby］教授、G. E. 哈钦森［G. E. Hutchinson］教授、玛格丽特·科利耶［Margaret Collier］教授、乔治·赫西［George Hersey］教授，还要感谢哈佛大学的詹姆斯·阿克曼［James Ackerman］教授，他是我20年前在耶鲁的学生；感谢诸位认真地审读书稿并就进一步修改提出了有益的建议。对于本书的出版资助，我要感谢耶鲁大学成熟学者基金［Mature Scholars Fund］。

乔治·库布勒

纽黑文

1961年5月15日

第一章

有关造物的历史研究

1

我们假设艺术这一概念能拓展到涵盖所有领域的人造物，除了世界上那些不实用、美丽且富有诗意的人造物之外，还包括所有的工具和文字作品。根据这一看法，人造物的经验体系［universe］完全与关于艺术的历史研究一致。于是，设计出一些更好的方式去考虑人所造出的每件物品，便成为一种急切的需要。我们可以通过从艺术出发而非从实用出发来较快地达到这一目的，因为如果我们只是从实用出发，所有无用的人造物就会被忽略，但如果我们将合意的物品作为出发点，那么实用性物品实际上会被视为人们根据或多或少的喜好而做评价的人造物。

事实上，我们的知觉一直使用的那些最合适的历史标志物［tokens］，就是人所制造出的合意物品。当然，说人造的物品是合意的这没有必要，因为人类天生的惰性只能由欲望来克服，如果物品不合意，也就不会被制造出来。

这类人造物标示出的时间流逝远比我们所知道的准确得多，它们还使时间充满了变化有限的形状。像甲壳动物一样，我们为了生存而依赖一个外部的骨架，依赖有历史意义的城市和房屋的骨架，那里面充满了属于历史上诸多可确定阶段的各种人造物。我们描述这部有形史［visible past］

的许多方式还十分笨拙。有关人造物的系统研究历时不到500年，始于意大利文艺复兴时期艺术家的传记中对艺术品的描述。这种方法只是自1750年以后才被扩大到描述各种人造物。当代的考古学和人种学讨论总体的物质文化。艺术史研究则讨论人类遗迹中最不实用且最具表现性的制品。由人造物所组成的这一家族开始显得比人们曾经以为的要小一些。

2

现存最古老的人造物是石制工具。从古老的石器到今天的器物一直延续着一条不间断的系列。这一系列多次分叉且常常终止于尽头。当一些工匠家族逐渐消失或是文明崩溃时，发展过程的全部序列便终止了，但造物的潮流从来没有完全地平息下来。当今的每件人造物都是不久前某种人造物的复制品［replica］或变异品［variant］，并如此继续不中断地追溯到人类初现的第一个黎明。这种时间上的连续因果关系必定会包含一些次要的分支。

叙事的史学家总是有权裁定：将连续性［continuity］剪辑［cut］成某些特定的长度会比其他的长度更恰当。他从未被要求去为自己所做的剪辑辩解，因为从任何地方剪辑历史都同样容易，而好的故事可以从叙述者选择的任何地方开始。

对于目标高于叙事的其他史学家而言，问题就是要发现历史中的各种分歧［cleavages］，在分歧处剪辑历史就能划分不同类型的事件［happening］。[1] 许多人一直以为编制细目［make the inventory］会达到这种充分的理解。考古学家和人类学家根据用途对人造物做分类，并首先将物质文化与精神文化区分开来，或者说将人造物与观念区分开来。艺术史家将实用物品与审美物品区分开来，并根据类型［types］、流派［schools］与风格［styles］对审美物品做分类。

流派与风格是19世纪的艺术史家们长期清点藏品的分类用语。不过，这种清点藏品不会没完没了；按理说，随着无懈可击、无可辩驳的目录与表格出现，藏品清点也就结束了。

实际上，某些词语因用得太普遍而被滥用时，它们在意义上就变得

宽泛无边，好像得了恶性肿瘤或者遭遇通货膨胀一样。风格就是这些词语中的一个。该词无数层含义似乎包括了所有的感受。一个极端是亨利·福西永［Henri Focillon］的含义，他将风格定义为*ligne des hauteurs*［高贵的准则］，解释为由各时期最伟大的作品［monuments］组成的喜马拉雅［Himalayan］山脉，解释为艺术价值的试金石与标准。另一个极端则是充满广告信息的商业丛林，那里的各种汽油和手纸也都有“风格”；商业丛林另一区域里年度时兴的服饰也作为“风格”而传播。位于两个极端之间的则是各种“历史性”风格的常见地带：文化、民族、朝代、统治期、时期、工艺、人物和物品都具有风格。依据双名［binomial］做法的混乱命名（中期弥诺斯风格［Middle Minoan style］、弗朗索瓦一世风格［*style François I*^{er}］），则造成一种井井有条的错觉。

但整个排列是不固定的：风格这一关键词即使在我们有限的双名语境中也具有不同的含义，它有时表示一类物品的共同点，有时又表示个体统治者或艺术家的特征。在其中第一个意义上，风格不受按年代排列的限制：共同点也许出现在相距甚远的不同地方和时间上，引出了双名“哥特式手法主义者”［Gothic Mannerist］和“希腊化巴洛克”［Hellenistic Baroque］。在第二个意义上，风格受限于时间但不受限于内容。由于艺术家的一生往往包含多种“风格”，个体与“风格”就绝非是几乎等同的两个实体。“路易十六风格”［style Louis XVI］涵盖了1789年之前的数十年，但这一用语却无法具体说明这位君主统治下艺术实践的不同种类与种种转变。

大量的艺术文献便牢固地建立在风格这一概念的迷宫似的网络基础之上：它那些含混不清和前后矛盾的说法反映出整体的审美活动。风格描述空间中的具体形象比描述时间中的一类存在更合适。[2]

20世纪，在对经验做象征阐释这一行为的推动下，另一个研究方向业已形成。它就是研究作为历史变化各种象征表现的图像志［iconographical］类型，它出现在“图像学”［iconology］这一重新使用的17世纪类目之下。

还有最近以来，科学史家已将观念与人造物结合起来以探究科学发现的条件。他们的方法是重构科学史上的探索转折点，以此去描述处于探索初始点的事件。

探索的转折点及其作为传统表现的一些后续转变，这都被科学史研究和图像学研究重新复原成一个程序［program］问题。但这些做法只是概述出历史实质的初级阶段和主要联结点。一旦我们接受这么一个观点，即历史的实质具有一个结构，该结构所包含的各部分并非仅为叙事者的虚构时，许多其他的合适论题就会备受关注。

4

尽管无生命的人造物仍然是我们最确凿的证据以说明古老人类的历史确实存在过，但用于描述这部有形史的一些惯用譬喻［metaphors］却主要是生物学的。当我们描述艺术家的各种才能时，我们便毫不犹豫地提到“一门艺术的诞生”“一种风格的生命”“一个流派的死亡”，提到“发育”“成熟期”和“凋落”。排列证据的惯常模式是传记体的，似乎单一的传记单元就是真实的研究单元。这些收集来的传记于是按照地域来分类（例如“翁布里亚画派”［Umbrian School］），或者按照风格和地方来分类（如“罗马巴洛克”［Roman Baroque］），其方式有点仿照运用类型学［typology］、形态学［morphology］和分布范围［distribution］的生物学分类法。

传记的局限

自从菲利普·维拉尼［Filippo Villani］于1381至1382年间收集传闻逸事以后，艺术家传记便一直是艺术文献的一个文类［*genre*］。艺术家传记在20世纪与文献和文本一道，作为人物与作品大型图录编辑的必要阶段，被扩充到极大的比重。将艺术史写成传记的人们想当然地认为，史学家最终的目标就是要重构艺术家个人的演进期，要证明有归属的作品确实无误，并要讨论作品的意义。例如，布鲁诺·赛维［Bruno Zevi］便称赞艺

术家传记是教育年轻艺术家的必备工具。[3]

对艺术问题的历史研究，以及对个体艺术家解决艺术问题之方式的历史研究，于是便找到了一个实际的理由，不过，这个理由把艺术史研究的价值局限于纯粹的教学实用方面。从长远来看，传记与图录只是一些路边小站，人们在那里容易忽略艺术传统的连续性本质。这些传统无法在传记的各部分得到合适的讨论。传记是浏览艺术实质的临时方式，但传记并不独力讨论艺术家生平中的史学问题，而这个问题总是一个有关他们与前事后师的关系问题。　5

个体的进入

艺术家生平在任何传记系列里都理所当然是一个研究单元。但要使其成为艺术史研究中的主要研究单元，就像从一位旅客坐过几趟不同线路的经历来讨论一个地区的铁路系统一样。要准确地描述铁路系统，我们必须无视个人与政府，因为铁路系统本身就是连续性的各种因素，而不是在其之上的旅客或官员。

铁路轨道的比喻给讨论艺术家带来有用的明确阐述。每个人毕生所从事的工作也是一个系列中的一份职业，这个系列在两个方向之一或者两个方向都延伸到超出他之外，这种延伸取决于他在轨道中所占据的位置。在一些有效的坐标上固定了个体的位置——他的气质和训练——还有他**进入**［*entrance*］的时刻，这个时刻就是传统中的转折点——早期、中期，或晚期——伴随这转折点的便是他的生物学时机。当然，一个人能够并且的确改变传统，尤其是在现代世界里，为的是要找到更好的入口。没有好的入口，他就如同不顾气质与训练的模仿者那样有着浪费时间的危险。从这一角度来看，我们可以见到文艺复兴时期的“全才”［universal genius］作为合适的个体，只不过是横跨在位于那个西方文明伟大革新之幸运转折点的许多新的发展轨道上，而且在几个系统里游历却毫无之后各时期规定的苛刻证明或全面论证等诸多负担。

"好的"或"坏的"入口绝非序列中的位置问题而已。入口还取决于气质天分与具体位置的结合。可以说，每一位置都适合于某一系列气质的行为。当特定的气质与有利的位置紧密相连时，幸运的个体就能从所处的位置获得丰富的、此前难以想象的结果。这一成就也许不被他人承认，也许还不被处在不同时间的同一个人承认。因此每一次诞生都可以被想象成在两个命运之轮上开始活动，一个命运之轮控制其气质的分配，另一个则管理其进入序列的入口。

6

天分与天才

根据这种观点，不同艺术家之间的巨大差别与其说是天分[talent]方面的，不如说是序列的入口和位置方面的。天分是一种禀性[predisposition]：有天分的学生学得更早，他对传统的掌握更快，他的发明比那些没有天分的伙伴们的发明成形得更优美流畅。但未被发现的人才不但大量存在于所受教育没能与其能力相适应的人们中间，而且还大量存在于尽管有天分但能力却得不到承认的人们中间。各种禀性在数量上很可能大大地多于我们所能想到的实际职业。有天分的人们共同具有的特征是同类[kind]而不是程度[degree]，因为不同程度的天分要比天分的存在更无关紧要。

争论莱奥纳尔多[Leonardo]是否比拉斐尔[Raphael]更有天分这毫无意义，他们两位都有天分。伯纳迪诺·卢伊尼[Bernardino Luini]与朱里诺·罗马诺[Giulio Romano]同样有天分，但是他们这些仿效者运气不佳，他们在[文艺复兴]这场盛宴结束时才姗姗来迟，这并非他们自身的过失。名声的运作方式就是如此，他们前辈的天分被夸大，而自己的天分却被轻视，天分本身在此时只不过是一种适合视觉秩序的较普通的禀性，这种较普通的禀性没有很大的差别。时代与时机的差别更甚于天分的程度差别。

当然，许多其他条件必定会更有助于天分：体力、持久的健康、专

注的能力，这些是艺术家最合适具有的命运所赐。但我们对艺术天才［genius］的种种理解，在19世纪浪漫主义的创痛中经受了如此奇怪的一些转变，使得我们今天仍然不假思索地将“天才”认作是一种先天性情［disposition］，认作是人群中一种天生的另类，而不是将其认作是性情与环境特点偶然契合而成的一个异常能干的人物。绝无确凿的证据表明“天才”是遗传的。天才的发生率受制于影响性格的后天因素，在合适技能学习的环境里，如在专业音乐家的家庭里得到培养的养子们，天才发生率表明“天才”是一种学习的奇迹而非遗传学的奇迹。

7

生物学容不得［人的］意志［purpose］，但历史学没有意志便毫无意义。在生物学概念向历史事件的早期转化过程中，其众多的语迹［traces］继续存在于历史学家的用语里，类型学（研究不同种类和变种）和形态学（研究各种形式）都被误解了。因为生物学的这些描述方式无法用于解释意志，用生物学概念工作的历史学家便回避了历史学的首要目的，这个首要目的一般都是要确定和重构特殊的问题，而任何行为或行动都必须作为解题方案［solution］与特殊的问题相吻合。有时这个问题是理性的，有时它又是艺术的：我们无一例外可以确定的是，每件人造物都是由问题所引出的有意义的解题方案。

生物学譬喻与物理学譬喻

有关风格是一连串生命阶段的生物学譬喻，对各种教学目的来说无论多么有用，它在历史上都使人产生了误解，因为生物学譬喻将各种有机体的不同形状和行为赋给了一系列事件。根据生命周期的譬喻，风格就像植物那样演变。植物的初叶［first leaves］小且未定形；植物生命中期的真叶［leaves］则完全成形；植物长出的末叶［last leaves］又变小且形状复杂。所有这些变化都由一项恒长不变的组织原则来维持，这项原则为该物种［species］的全部成员、包括在不同环境里出现的同类［race］变种［variants］所共有。依据对艺术和历史所做的生物学譬喻，风格就是物种，

而历史的风格便是该物种的分类学［taxonomic］变种。然而，这种譬喻作为一种近似的说法认识到了某类事件的重现，而且至少对这些事件提出了一种暂时性解释，但却没有将每一事件当成前所未有、从不重复的孤例［*unicum*］来讨论。

生物学模式对于造物史研究而言并非是最合适的。用来自物理科学的譬喻方式来表达艺术的状态，也许会比流行的生物学譬喻手法更为恰当：8 如果我们在艺术中一直讨论某种能量的传输，讨论各种冲量［impulses］、生成中心［generating centers］和中继点［relay points］，讨论运输中的增量与损耗，讨论电路［circuit］中的各种电阻［resistance］和变压器［transformers］，那情形便尤其如此。总之，电动力学［electrodynamics］的语言也许比植物学［botany］的语言对我们更合适；就研究物质文化而言，迈克尔·法拉第［Michael Faraday］大概会是比林奈［Linnaeus］更合适的导师。

我们选用"造物史研究"的说法，并非仅为一种委婉语［euphemism］以替代刺眼难看的"物质文化"。"物质文化"这一术语，是人类学家们用来区分观念或"精神文化"与人工制品［artifacts］的。但"造物史研究"的意思，是要在视觉形式的类目下将观念与制品重新结合起来：这一术语既包括人工制品又包括艺术作品，既包括复制品又包括独创品，既包括工具又包括表达——总之是在时间序列里发展出的相关联观念指导下由人的双手所创造的所有有形物品［materials］。从所有这些人造物中便浮现出了时间的形状。有关集体独特性［identity］的有形描绘由此产生，而无论这个集体是部落、阶级抑或民族。这个映照在人造物中的自我形象［self-image］，便是未来论及这一群体时的准则和论据，它最终会成为一幅赠予后代的画像。

尽管艺术史与科学史同样晚近地源于18世纪欧洲启蒙运动的学问，但我们区分艺术与科学的这一既有习惯，却要追溯到古代对自由艺术［liberal arts］与技工艺术［mechanical arts］所做的划分。这种划分已有了

一些最可悲的后果。一个主要的可悲后果就是：我们长期不愿以同样的历史视角去看待艺术与科学共有的那些做事方式。

科学家与艺术家

今天人们经常谈到，两位属于不同流派的画家不仅不会相互学习，而且无法就他们的作品做充分的交流。据说化学家或生物学家与不同专业的情形也是如此。如果此种程度的相互闭塞盛行于相同专业的同行之间，我们又如何想象得出画家与物理学家的交流呢？当然，这种交流极少发生。艺术史与科学史之间任何的重修旧好，其价值都是要展示出艺术家与科学家的有形作品曾经共享的发明、改变、废弃等共同特点。最显著的实例是有关能源，如蒸汽、电能和内燃机的历史研究，都显示出艺术史研究者同样熟悉的制造与废弃这一规则变化。科学和艺术都要应对造物过程中满足心与手的各种需要。工具与仪器、象征与表现都与需要相一致，而所有的一切都必须经过设计而变成物质。

9

早期的实验科学与文艺复兴时期的画室和作坊曾过从甚密，然而当时的艺术家却渴望达到与贵族和高级教士同等的地位，而这些人的趣味却是由艺术家来塑造的。当代的艺术家显然又回到了工匠的位置，他属于 ***homo faber***［劳动的人］这个不寻常的人群，他的职业是要再现物质中持续更新的形式，而科学家与艺术家作为工匠的彼此相像，要甚于他们与其他任何人的相似。由于我们的目的是讨论人造物世界里事件的本质，所以科学与艺术之间的差异仍然是不可简化的，两者之间的差异完全像理性与感觉、必然与自由之间的差异一样。尽管有个共有变化率［common gradient］使得用途与美相联系，但两者的差异是不可简化的：工具不能完全解释为艺术作品，艺术作品也不能完全解释为工具。工具的机械装置无论多么精巧，其本质上无一例外都是简单的；艺术作品却是一个包含有不同交叉意图诸多阶段和层面的复合体，无论其效果看似如何简单，但它本质上无一例外都是复杂的。

也许不早于1950年，欧洲和美国近来的一个现象是：艺术史中重要类型的新发现可能近于枯竭。自温克尔曼［Winckelmann］以来的每代学者，都能在艺术史研究中规划出自己的专门领域。当代则没有这类限制性的专门领域遗留下来。先是古典艺术博得了全部的赞赏但损害了其他表现形式。浪漫主义的一代又将哥特式艺术提高到了显要的地位。［19］世纪末［*fin de siècle*］的一些建筑师和室内设计师复原了罗马帝国艺术。其他一些人一方面引导出柔软缠绵与植物般精巧的新艺术［*art nouveau*］，要不然就是其中的叛逆者求助于原始风格和古代［archaic］艺术。按照对文雅与粗野风格的保护世代交替的习惯，下一代人注意到巴洛克与罗可可——这一代人毁于第一次世界大战。20世纪30年代突然出现对16世纪手法主义的重新关注，它不仅与巨大的社会动乱一致，而且还暗示出宗教改革运动［Reformation］的人们与萧条和煽动期人们之间的历史共鸣。[4] 自那以后，若不是当代艺术便没有什么遗留下来有待发现的了。艺术史研究最后剩下的食橱和壁柜现已由政府的教育和旅游部门一一清空并列表归类。

从这一接近完结的视角来看，有关艺术史行业的这个编年史［annals］尽管简短，却包括各种反复出现的情形。一个极端是艺术史从业人员对完备的记载感到烦恼。另一个极端是我们拥有言辞上热情洋溢的著作，就如柏拉图［Plato］在苏格拉底［Socratic］与伊安［Ion］的对话录中所详细评论的。当伊安这位自负的史诗吟诵者夸示自己厌烦除荷马［Homer］以外的所有诗人时，苏格拉底说道："……你的听众是我描述为由磁力连在一起的那根链条的最后一环。你们吟诵者和演员都是中间环节，诗人是整个链条的第一环。"[5]

如果要说完备的历史总是引起厌恶，那艺术的美也是无法正常交流的。假如那位吟诵者本人真的体验过艺术作品，他就能够暗示出体验作品的一些线索。他会希望这些暗示有助于听众在脑中重现他自己的各种感觉和心理变化过程。他无法向不欲与他在心路上同行的人传达任何感受，也无法受控于自己的直接体验所不及的任何引力场［field of attraction］。但

是历史学家不是中间环节，他们的使命源于另外一个群体［quarter］。

历史学家的介入

11

历史学家的具体贡献就是发现了时间的各式形状。历史学家的目的是描画时间，而不考虑自己学问方面的专长。他承诺要发现并描绘出时间的形状。他要对摹本［facsimile］做调整、裁减、组织和着色，就像画家搜寻对象的特性那样，画家必须找到一系列会被全部认出的图式化［patterned］特性，这些图式化特性同时要表达出有关对象的新看法。历史学家不同于古文物研究者和猎奇者，正如新乐曲的作曲家不同于音乐会的演奏家一样。历史学家从传统中整理出意义，而古文物研究者只是用已知的形状来再现、表现或重现一段鲜为人知的往昔。这位历史学家若不是编年史作者或年代史编者的话，他就要表达出一种图式［pattern］；这个图式在他的研究对象身临其境时对象自己是看不到的，这个图式被他发现之前其同代人对之也是未知的。

为适用于时间的这些形状，我们需要一个标准，这个标准并不仅仅是生物科学类推法［analogy］的转换。生物学时间［biological time］由在统计学上可断定长度、连续不断的时长所组成：每一有机体的存在基于一个从生到死的“预期”寿命。然而，历史学时间［historical time］则是时断时续和反复无定的。所有的行为过程与其说是连续的，倒不如说是时断时续的；行为过程之间的间隔在时长和内容方面又变化无穷。行为过程的终点及其起点都不可预测。到处成串的行为过程之消散或深化，足以让我们以某种客观性来标出起点和终点。起点与终点之间的事件和间隔都是历史学时间图式化的元素。生物学时间包含被称为生命的连续事件；它还包含物种及物种群的社会组织，但事件之间的时间间隔在生物学中则被忽略。而在历史学时间里，事件之网串联起各种发生［existences］之间的全部间隔，这个事件之网引起了我们的关注。

时间像精神［mind］一样，严格说来是不可知的。我们只是间接地通
12
过时间里所发生的事件而认识它：通过观察变化与不变，通过标出稳定环境中各种事件的交替，以及通过强调变化的各种差异率对比。书面文献提供给我们缺乏说服力的新近记载，只适合于世界上的几个地区。我们对往昔的认识，大体上基于有关物理性时长与生物性时长的视觉证据。对所有级差［grade of distinction］中全部种类和序列的艺术作品做技术性系列法［seriations］排列，便提供出一个更精细的、与书面记载有部分重叠的时间刻度。

由于依据树木年轮［tree-rings］和地球时钟［earth-clocks］的绝对证据就在手头，人们事后看来才发现，旧时基于系列法和相互比较推测出的相对年代是多么准确，这真使人难以置信。文化时钟［cultural clock］出现于所有的物理方法之前。文化时钟差不多同样准确，与其说是这些新的绝对时钟，不如说是文化时钟才是细致详尽的测定方法，新的物理方法常常仍然需要文化的方法做出确证，尤其当证据本身具有混合的各式类别时更是如此。

不过，文化时钟主要靠着毁坏了的物质碎片来运转，这些重新得到的物质碎片来自废弃堆和墓地，来自废弃的城市与湮没的村庄。只有具备质料性质的各门艺术才得以幸存：有关各地的音乐和舞蹈、讲话和仪式，及所有临时性表现的艺术，几乎只是在地中海世界、通过遥远的一些族群中共有的传统残存物才为人所知。所以要证明几乎全部古老民族的存在，我们所用的证据便是视觉秩序，视觉秩序存在于物质与空间之中，而不是存在于时间与声音之中。

我们对人类往昔的广泛认识，主要依靠人类遗迹看得见的那些制品。我们假定在绝对实用与绝对艺术之间有个变化率：这两个完全的极端只是我们的想象；人的制品总是将实用与艺术合并在变化着的混合物里，没有实用与艺术混合的物品是不可想象的。考古学研究通常为了有关所考察文明的信息而选择实用，艺术研究则为了一般人类体验的内在意义而强调各

种性质问题［qualitative matters］。

各门艺术的差异

13

17世纪学院派对美的［fine］艺术与实用［useful］艺术所做的区分，在将近100年前首次不再流行了。大约从1880年起，“美的艺术”观念被称作资产阶级的绰号。1900年以后，在对20世纪政治思想做民主评价的影响下，民间［folk］艺术、粗陋［provincial］风格和乡村［rustic］工艺被认为应与宫廷风格和大城市的种种流派平起平坐。由于来自另一路线的攻击，“美的艺术”约在1920年便被工业设计的倡导者弃之不用了，这些倡导者竭力鼓吹需要大众化的好设计，且反对评价艺术作品与实用物品时所持的双重标准。如此这般，审美一致［aesthetic unity］的观念开始涵盖所有的人工制品，而不是抬高某些类型但却贬低了其他。

不过，主张各门艺术平等的这一学说消除了许多实质性的重要区别。在现代的设计学校里，建筑与包装［packaging］易于在包层［envelopes］这一类目下汇聚一起；雕塑吸收了各种小型立方体［solids］和容器［containers］的设计；绘画扩展到包括各式各类的平展形状［flat shapes］和平面［planes］，如编织和印刷的平面。依据这种几何学的体制，各种有形的艺术都可分为包层、立体与平面，而不管其与实用的任何关联，这种分类方式忽略了用“美的”与“小的”［minor］，或是用“无用的”与“有用的”艺术做分类的传统差别。

为了我们的叙述需要，有两个紧要的区别应该补充说明。首先，一个极大的不同之处将传统的工艺训练与艺术发明的工作区别开来。前者仅仅需要重复的行为，但后者有赖于违背所有的常规。工艺训练是一批批学习者做相同动作的活动，而艺术发明则需要个体人物的独自努力。这一区别值得保持，因为用不同工艺工作的艺术家无法就技术问题相互交流，而只能就设计问题相互交流。编织工从陶工的陶轮和窑的范例那里学不到任何有关他的织机和纺线的知识；他在工艺方面的训练必定基于那门工艺的各

14 种器具。只有在他掌握了对器具的技术操控，其他工艺的设计品质与效果才能激励他在自己的行当里找到新的做法。

其次，相关的区别涉及艺术实践各分支的实用与审美性质。在建筑和有关的行业里，构造[structure]适用于传统的技术训练，它天生就是理性与实用的，得多么地大胆才能将构造的各种手段用于表现性的目的。在雕塑与绘画中也是一样，每件作品都有自己的技术食谱[cookery of formulas]和工艺习惯，基于二者之上的表现与形式结合体才得以传布。另外，雕塑与绘画比建筑能更加清晰地传达出不同的寓意[messages]。这些信息或图像志主题构成了任何审美成就的实用与理性的基体结构[substructure]。因此构造、技术和图像志都属于“美的”艺术的非艺术性基础。

主要的问题在于艺术作品不是工具，虽然许多工具会与艺术作品一样具有优秀设计的品质。只有当工具没有突出的工具用途，而且其技术性与理性的基础也不出色时，我们面对的才是艺术作品。当一件人造物的技术结构或理性秩序完全左右我们的注意力时，那它就是一件实用物品。洛多利[Lodoli]就这一点要早于20世纪空谈理论的功能主义者[functionalists]，他在18世纪时便宣称只有必需品才是美的。[6] 可是，康德[Kant]就相同的问题说得更准确一些：必需品不能判断为美的，只能判断为合适的或相容的。[7] 简而言之，艺术作品之无用正如工具之有用一样。艺术作品之独特与不可替代，正如工具之普通与无保存价值一样。

现在的本质

“Le passé ne sert qu’à connaître l’actualité. Mais l’actualité m’échappe. *Qu’est-ce que c’est donc que l’actualité* ? ”[过去只有助于体验现在。但现在却躲过我的眼睛。**那现在究竟是什么呢**？]多年来这个问题——他一生最后和重要的问题——迷住了我的老师亨利·福西永，尤其是从1940至他1943年故于纽黑文[New Haven]的那段暗淡的日子里。这个问题从此一

直伴随着我，若非这个问题暗示答案是否定的，我至今也没能更接近于解 15 开谜题。

现在［actuality］是灯塔闪烁之间的黑暗；是手表滴答声之间的片刻；是不断悄然穿过时间的空白间隔：过去与未来之间的断裂；旋转磁场两极之间的间隙，微不足道的渺小却是绝对的真实。没有事情发生时现在是交替不绝的暂停。现在是事件之间的空虚。

然而瞬间的现在就是我们始终能直接确知的一切。其余的时间只是在这一瞬间通过无数阶段及意想不到的载体在传递给我们的信号［signals］中出现。这些信号就像被储存起来的动能［kinetic energy］，这种动能直到其质量［mass］沿着自己某段路径下达到引力系统的中心时才觉察得到。人们也许会问这些过时的信号为何不是现时的。信号的本质是：其信息既不是此地［here］也不是此时［now］，而是彼地［there］与彼时［then］。如果它是个信号那它就是过去的一个行为过程，不再被当下存在［present being］的“此时”所包含。对信号的觉察发生于“此时”，但信号的冲量及其传递却发生于“彼时”。不管怎样，当下的瞬间是一个平面，在这个平面上投射了有关一切存在的信号。没有其他的时长平面将我们无一例外地聚集起来进入到相同的生成［becoming］瞬间。

我们来自过去的信号非常微弱，而我们用于破解信号含义的手段仍是极不完美。所有信号中最微弱和最不清晰的，是来自任何事件序列起点与终点时刻的那些信号，因为我们对自己关于清晰时间段的理解没有把握。起点要比终点模糊得多，外部事件的灾难性后果在终点至少能得以确定。对历史的分段仍然是件随心所欲和约定俗成的事情，取决于对历史存在［entities］及其时长等不可证实的构想。当今与往昔，大部分时间里大多数人靠着借来的概念和传统的累积物过活，可这个累积物的结构［fabric］每一刻都正在被毁坏，新的结构被组合起来要替换旧的，而整个图式间或做调整和改动，以符合新的形状和图形。这些变化过程是完全神秘的未知领域，这些未知领域里的旅行者很快便失去方向且在黑暗中蹒跚而行。引 16

领我们的线索实在太少：建筑师和画家的摘记和速写里在灵光一现中记录下来的轮廓，或是诗人和音乐家的*brouillons*［草稿］里纵横交错的删除和修改，大概都是“此时”这块黑暗大陆的模糊海岸线，在这模糊的海岸线上，有关未来的印象是由过去接收的。

在其他比人类更凭本能生活的动物看来，瞬间的现在一定像是没有那么短暂。本能的习惯是不经思索的，比智力所提供的选择要少，活动范围［circuits］的封闭和开放没有选择。这一时长里的选择绝无仅有，竟使从过去到未来的发展轨迹形成一条直线，而不是无限分叉的人类经验系统。反刍动物或昆虫所经历的时间，谅必更多是如个体生命那样持久的、得到延伸的当下，而对我们来说，单个生命包含着无数的当下瞬间，每一瞬间在意志力与行为过程方面都具有无数悬而未决的选择。

现在怎么会总是逃脱我们的控制呢？宇宙具有一种限速［finite velocity］，不仅限制宇宙事件的蔓延，还限制我们各种感知力的速度。片刻的现在因我们感觉之网的迟钝和粗糙而消逝得太快。我此时看到光亮的星系也许几千年前就已不复存在，同样地，人们直到任何事件发生之后才能完全意识到它，直到事件变成历史，直到事件变成我们称作当下的那个宇宙风暴的尘埃与灰烬，而这个宇宙风暴长期地肆虐于整个天地万物。

在我自己的当下之中，我写下这几个单词之时便有一千桩有关的要紧事没有去做。这个瞬间只容许做一件事，而其余的可能性则没有实现。现在就是风暴之眼：它是一颗带有微小孔眼的钻石，通过这个微孔，组成当下可能性的那些铸块［ingots］与坯料［billets］便被引入过去的事件之中。从那些在任何瞬间都无法获得实现的可能性可估计到现在的空虚：只有当几乎不存在无法实现的可能性时，现在才好像是充实的。

17 **有关艺术与恒星**

了解过去与了解恒星一样是件令人惊讶的工作。天文学家只是查看古老的光。并没有其他什么光供他们查看。逝去或遥远的恒星那古老的光很久

以前便散发出来，而只是到当下我们才看得到它。像天文学的天体一样，许多历史事件也在**显露**之前很久便**发生**了，诸如秘密条约、备忘录［aide-mémoires］或为当权的要人制作的重要艺术作品之类。这些文献的物质材料，常常在事件发生的数百或数千年之后才到达合适的观察家手中。所以天文学家与历史学家共同具有这一特征：都关注那些显见于当下却发生在过去的现象。

恒星与艺术作品之间的类比继续下去会很有意义。任何艺术作品无论其状况怎样支离破碎，它实际上是一段被中止［arrested］的事件，或是过去时代的流溢［emanation］。它是对此时已成静态的活动做出图解［graph］，像天文学的天体那样看得见的图解，用源自活动的光使之可视。当一件重要的艺术作品因毁坏与散落而彻底消失时，我们仍然能探测到它在作用场中对其他物体的各种摄动［perturbations］。同样，艺术作品按"流派"聚集起来时就类似于各种引力场。而且如果我们承认艺术作品作为连贯的表现方式可以按时间系列来排列的话，那么它们的序列就会类似一条有关的"动作"不多、规律且必要的［天体］轨道。

像天文学家一样，历史学家也从事于为时间画像。时间刻度是不同的：有史时间［historic time］非常短，但历史学家与天文学家都要对形成时间形状的摹本做调整、裁减、组织和着色。历史学时间的确也许会占据靠近时间可能长度比例尺中心的位置，正如人本身是太阳系比例中心里太阳与原子［atom］之间物理学量值［magnitude］的中间，不仅在质量克数［grams］方面，而且在直径长度方面。[8]

天文学家和历史学家们都将古代信号收进有关距离［distance］与组合［composition］的令人信服的理论之中。天文学家的方位就是历史学家的年代，他的速度就是我们的序列，轨道就像时长，摄动则类似于起因［causality］。天文学家与历史学家都讨论当下察觉到的往昔事件。在这一点上二者的相似之处向两边叉开，因为天文学家的未来事件是自然的和周期性的，而历史学家的未来事件则是人类的和不可预测的。不过前述的各

18

种类比仍有助于促使我们再次注意到历史学证据的本质，以便我们在权衡不同的分类方式时能确知自己的理由。

信号

往昔的事件可被视作变化着震级的绝对骚动［categorical commotions］，它们的出现由内在的信号表现出来，内在信号类似于存蓄在质量内防止坠落的那些动能。这些能量在原初事件与当下之间经受着各种各样的转换。对任何往昔事件的当下阐释，当然只是那个原初冲量延续过程中的另一阶段。我们特别关注这类物质性事件：这类事件的信号传递所凭借的物质，排列于现今仍然合理的图式里。在这一类别中，我们并不怎么有兴趣于物理学与生物科学的自然信号，更多地倒是有兴趣于人造信号的历史；而在人造信号中我们并不怎么关注文献与器具，更多地倒是关注最不实用的人造物——艺术作品。

所有的物质信号都既能视为传输，又能视为最初的骚动。例如，艺术作品传输艺术家的一类行为，它还像中继［relay］一样给在后续传输中时常获得异常强度的冲量充当起点。因此我们与过去交流的种种方式源于成为骚动的信号，这些骚动在一个事件、信号、恢复的事件、更新的信号等未中断交替更迭的序列中发射出更多的信号。著名事件都经历了无数次每刻都贯穿事件历史的循环，正如耶稣的生平在基督徒们数不清的每日祈祷时得到纪念一样。原初事件要传达到我们，必须至少在原初事件、事件的信号以及我们随之的骚动中经历过一次循环。因此最小的历史事件只需要事件加上事件的信号以及能够复制信号的人。

19

从信号中推导出复原的最初事件是历史学研究的主要成果。核实与分析所有的证据正是学者的工作。他除了将之作为证据之外基本上不关心信号，或信号造成的骚动。反过来，不同的骚动却是心理学与美学的固有领域。此时我们主要感兴趣于信号及其转换，因为正是在这个领域里，将造物史研究串联在一起的那些传统问题产生了。例如，艺术作品不仅是事件

的遗留物［residue］，还是其自身的信号，直接促使其他制作者去重复或改进制作方案。在视觉艺术中，整个历史系列都通过这类有形的人造物来传输，与书写的历史不同，书写的历史涉及不可恢复的事件而无法得到物理性还原，且只是间接地通过文本来发出信号。

中继

历史学知识由种种传输所组成，传输中的信号发出者、信号和信号接收者都是影响信息稳定的可变因素。由于信号接收者在历史学传输的正常过程中变成了信号发出者（如文献发现者通常也是文献编辑者），所以我们会将接收者与发出者一道视为中继之类。每个中继都是原初信号出现某种变形的机会。某些细节似乎无关宏旨，便在中继时被遗漏了；其他细节因其在中继之时出现与事件的关联而具有一种被赋予的重要性，之后它们便被夸大了。一个中继会由于性格原因而想要强调信号的传统方面，另一个则会强调传统方面的新奇之处。连历史学家也使自己的证据具有这些个性特点，尽管他力求重新找到原始的信号。

每个中继自愿或不自愿地根据自己的历史位置使信号变形。中继传输一个混合信号，这个混合信号只是部分由接收到的信息所构成，还有部分由中继本身提供的冲量所构成。历史的记忆绝不会完整，更不会甚至完全正确，那是由于接连不断的中继使信息变了形。不过传输的状况并没有变形到使历史学知识难以置信。现时事件总是激发强烈的情感，而最初的信息通常就是记录下这些情感。一系列的中继会导致事件激起的基本态度［animus］逐步消失。最受人憎恨的暴君是活着的暴君：古代的暴君只是一个个案史。此外，许多客观的遗留物或历史学家做事的工具，如按年代顺序排列事件的一览表，都不容易被歪曲。其他例子就是经过长时期且在巨大的扭曲压力下持续存在的某些宗教表达方式。一些神话又恢复活力就是一个适例：当古代的版本变得晦涩难懂而过时，用当代说法改写的新版本便起着同样古老的解释作用。[9]

20

历史学知识的基本条件是事件应当在知识范围内，某个信号应当证实过去的存在。远古时代包含着极长的时长却没有任何一种我们今天能接收得到的信号。当我们仔细考虑事件与其被记录的比率时，连过去数小时的事件也很少记录在案。在公元前3000年以前，我们回溯得越远，传输时长的构造特征就越是分裂成碎片。尽管有限，但历史学信号的总量远远地超过了任何个体或群体阐释所有信号意义的能力。因此，历史学家的主要目的就是通过各种不同的分类体系去简缩自己那些多样与冗长的信号，这将使我们免于沉闷地再次经历处于所有瞬间混乱中的序列。

当然，历史的写作具有许多极其实际的用处，每一种用处都迫使从事写作的历史学家接受适合于现有目的的查看范围。例如，法庭上的法官与律师会在认定指向谋杀的连串事件上耗费精力，所耗费的精力大大超过那些事件本身发生时所需要的。在另一极端，当我希望提及哥伦布［Columbus］第一次美洲之行时，我并不需要收集所有的信号，如文献、考古学的迹象、地球时钟的测量等以去证明1492这一年；我会提到可靠的、来自一手材料的二手信号。在这两个极端之间，考古学家与其助手查考被湮没的地面层以解读信号所耗费的精力，几乎等同于那些原初修建者首先投入到地面的精力。

21

所以原始信号——意指最接近于事件本身的证据——可能需要耗费大量精力对之做侦查与阐释，而一旦该信号得到采用，它就能以原初侦查耗费的部分精力来重复使用。历史学的一些基本测定，便以这种方式与侦查和接收来自往昔的原始信号有关联，这些基本测定通常涉及有关年代、地点以及动因［agent］的简单问题。

总的说来，历史学行业有兴趣于详述在原始信号提供的简单基础之上的可靠信息。更复杂信息的可信度则变化广泛。有些信息是仅存在于阐释者心中的一些幻想。另一些则大致接近于历史真相，例如那些对神话的理性解释被称作神话即历史式［euhemerist］解释。[10]

还有其他一些复杂信息很可能受到特殊的原始信号激发，我们对

这些信号的理解是不完全的。这些信号源于一些漫长的时长和较大的地理与人口单元；它们是复杂、隐约被感觉到、几乎与历史学叙事无关的信号。只有某些新的统计方法几乎侦查到这些信号，如词源统计分析法［glottochronology］一些引人注目的词汇统计学［lexicostatistical］发现，词源统计分析法研究语言的变率［rate of change］(第54—55页［此处页码即本书边码，后同］)。

自信号与附着信号

到目前为止，上述的议论主要涉及一类历史学信号，涉及区分历史学信号和我们尚未讨论的另一种信号中更易理解的信息。这些其他信号，包括书写在内，都被归之为自信号［self-signal］，自信号不同于非自生的附着［adherent］信号。自信号可被解释为人造物默默存在的显现。例如，工作台上的锤子表示其把手用于手握，锤顶则是使用者拳头的延伸，方便将钉子钉入木板纤维之间牢固而持久的部位。附着信号，锤子上面的压铸戳记，仅指明这一设计获受保护商标的生产许可以及生产厂家的地址。

22

出色的油画同样发送出自信号。其色彩及其在装框的画布平面上的分布表明，通过做出某些有助视力的让步，观者就会愉快地同时体验到真实的平展表面与实涂形状构成的深度空间错觉的融合。真实的平展表面与深度空间的错觉之间这种互补性关联显然是无穷无尽的。这个自信号的部分是，几千年的绘画仍然没有穷尽这种看似简单的感觉类别里的种种可能。可是这个自信号是这幅画作发出的密集信号流［stream of signals］中最不受尊重和最被忽略的。

就绘画、建筑、雕塑以及各门相关的艺术来说，附着信号向大多数人的注意力汹涌扑来却损害了那些自生的信号。例如，一幅画作里黑暗的前景图形类似于人物和动物；一束光画成像是从破败的马棚里那婴儿身上发出；将所有这些形状联系起来的叙事纽带必定是根据圣路加［St. Luke］

所作的耶稣诞生图［Nativity］；画作一角画出的纸上写有画家的名字和作品的年代。所有这些附着信号是在象征的常规［symbolic order］而非存在的维度［existential dimension］中组合成错综复杂的信息。附着信号对我们的研究当然必不可少，但是它们相互间的关系及其与自信号的关系，构成了部分且只是部分该画家所面对的行动步骤，或方案，或问题，该画作就是在实际经验中解决这些问题。

艺术作品的存在价值，作为有关存在的显现，无法仅仅从附着信号中推导出来，也无法仅仅从自信号中推导出来。单独提取的自信号只是证明存在，孤立提取的附着信号只是证明有意义。但是，无意义的存在显得可怕与无存在的意义显得琐碎在程度上完全相同。

23

艺术实践中新近的一些运动只是强调自信号，如抽象表现主义的实践；相反，新近的艺术研究则只是强调了附着信号，如有关图像志的研究。导致历史学家与艺术家相互误解：毫无准备的历史学家视发展中的当代绘画为可怕与无知的冒险；而画家则视几乎所有的艺术研究为无聊的老套练习。这种分歧就像艺术与历史学一样古老。在每一代人身上反复出现的是：艺术家在［历史学］图式完成前便要求学者对其作品给予历史学的认可，而学者却把自己作为观察者和历史学家的态度误认为批评家的态度，他对具有当代意义的问题发表意见，其时他的理解能力和素养不太适合于这一工作，而只适合研究不再处于活跃变化状态、完全过去的一些格局。必须承认，某些历史学家具有成为最佳批评家特征的感受能力和清晰明确，但他们人数很少，而且他们显露出这些品质时就不是历史学家，而是批评家了。

当代作品最重要的批评家是参与同一种游戏的另一位艺术家。可是极少误解能超过忙于不同事情的两位艺术家之间的误解。观察者只有在很久以后才能消除这类艺术家之间的分歧，彼时他们的游戏完全过时，才有充分的时间来做比较。

工具和器械为人所认识是通过其自信号的使用特征。这种自信号通常

是单一的而非多重的，表明具体动作将以所显示的方式来完成。艺术作品不同于工具和器械是由于其大量聚集的各种附着意义。艺术作品并不指定直接行为或有限用途。它们就像通道一样，游客能从那里进入画家的空间或诗人的时间，去体验艺术家塑造的任何丰富的领域。但游客必须有备而来：如果他带着空洞的头脑或不健全的感受力，那他就什么也看不到。附着意义因而大半是一个有关习惯上共同的经验问题，艺术家的特权就是在某些限制下重新整理和丰富这一经验。 24

图像志研究

图像志研究由自然［natural］、约定性［conventional］和内在［instrinsic］这三个层面上的附着意义所呈现的形式。自然意义涉及对事物与人物的最初识别。约定性意义发生于行为或寓言被描绘之时，它们能通过查询文字资料而得以解释。内在意义构成被称作图像学的研究，它们涉及对文化象征的解释。[11] 图像学是各种文化的历史研究，图像学中对艺术作品的研究专注于推断出有关文化的各种结论。由于图像学依赖于历时长久的文字传统，所以它迄今仅限于研究希腊罗马的传统及其残存物。主题连续性是它最重要的内容：传统的中止与断裂便处于图像学家的活动范围之外，比如没有丰富文字记载的文明之所有表现方式。

完形分析

某些古典考古学家反过来也曾十分关注有关意义的类似问题，尤其是有关诗歌与视觉艺术之间的联系。已故的圭多·冯·卡施尼兹-凡贝格［Guido v. Kaschnitz-Weinberg］与弗里德里希·梅茨［Friedrich Matz］[12] 便是这个群体的主要代表，他们用*strukturanalyse*［结构分析］或完形［configurational］分析的方法来研究意义，试图查明构成一个区域里同代人文学与艺术的那些前提，例如公元前8世纪荷马诗歌与同时代几何式风格的瓶绘。因此*strukturforschung*［结构研究］推测，同一地点和时间的诗

人与艺术家是感受力的一个主要方式［central pattern］的共同传播者，他们的种种努力完全源自这一主要方式，就如辐射状的表现一样。这种态度与图像学家的态度是一致的，对图像学家而言，文学与艺术大致上似乎可[25]以互换。但考古学家对于绘画与诗歌之间的非连续性比图像学家更困惑不解：他们仍然觉得难以将荷马史诗［epic］等同于迪皮隆［Dipylon］花瓶。这种困惑在现代艺术的研究者中再次出现，在他们看来文学与绘画在内容与技法上似乎明显不同。博学与色情描写都在当今的文学中得到褒扬和结合，但它们在绘画里却遭受规避，在绘画中探求非再现性的形式已成为20世纪的首要目标。

这一分歧要得以消除，就须对同一地点和时间的诗人与艺术家之间共享着感受力的一个主要方式这一假设做出调整。但没有必要全盘否定有关主要方式的观念，因为如17世纪的欧洲，诗人与画家一样共同追求过博学的表现。本书第30页［边码］以下将详述的形式序列［formal sequence］概念，足以用来调和主要完形［governing configuration］（*Gestalt*［格式塔］）这一概念。形式序列假定独立的不同表现体系偶尔会趋于会合。各独立表现体系的幸存与会合都符合一个共同的目的，唯有这一共同的目的明确了力场［field of force］的界限。根据这一观点，从特定地点历史时期的完整面貌截取而得的瞬间横截面，类似于一幅由不同发展阶段和不同时代的马赛克片制成的镶嵌画［mosaic］，而不是辐射状的图案使所有的镶嵌片都有辐射状的意味。

意义分类学

附着意义根据它们所表达的不同实体而截然不同。能由迈森瓷器［Meissen porcelain］传达的信息便不同于大型青铜雕塑所传达的信息。建筑的信息就不像绘画的信息。有关图像志或图像学的讨论即刻提出了分类学问题，类似于生物学的惯例要分辨毛皮、羽毛、毛发和鳞片的分类学问题：所有这些都是不同的外表［integuments］，但它们相互的区别在于功

能、结构和组合。各种意义通过纯粹的传输而经历了不同的变化，这些变化被误认为是内容方面的改变。

另一个分歧源于将图像志视为一个同质［homogeneous］与统一的实体，实际是在附着意义的主体内有着大量的各种历史学分类。这些历史学分类更多是与不同时代的精神习惯有关，而不是与建筑、雕塑或绘画这类组合有关。我们的历史学辨别力仍然太过粗糙竟无法记录一代代人的这些精神变化，但对重要、显眼的变化所做的概述却清晰明白，例如有关1400年前后西方文明中图像志体系的不同之处。

26

在中世纪或是整个古代，所有经验都在单一的隐喻体系中找到各自的视觉形式。在古代，*gesta deorum*［诸神的行为］掩盖了对当前事件的描述。古希腊人喜欢在神话隐喻之中讨论当代的事件，如有关赫拉克勒斯［Hercules］十二功绩的隐喻，或用荷马诗歌里一些史诗情节的措辞。罗马的皇帝们采用了诸神共用的一些传记体原型，接受了那些神明的名字、标志物和宗教习俗。中世纪有关圣徒们的传记则起到了同样的作用，就如当时有关兰斯［Reims］或亚眠［Amiens］的地方历史便在立于主教座堂斜面窗［embrasures］中的那些当地圣徒雕像身上表现出来。对圣经［Scripture］的主要描述所做的改动又进一步说出当地历史和情绪的种种细节。喜欢将所有经验简化成由几个重要主题设定的模板，这类似于漏斗的作用。漏斗将经验输送到更强有力的流速里，主题与图式的数量极少，但它们意义的丰富度却因而得以提高。

约1400年在图画再现视觉空间方面的许多技术发现，有助于或更可能是伴随着，出现一个叙述经验的不同体系。这个新体系更像个丰饶角［cornucopia］而不是漏斗，大量新的各种类型和主题从这个丰饶角纷至沓来，新体系比之前的那些再现模式更直接地与日常感觉有关。古典传统及其再度觉醒只是那涵盖所有经验的种种新形式狂潮中的一股溪流。自从15世纪以来，这个新体系就一直处于高潮且持续上升。

古代的残存物大概一直值得历史学家的注意，主要是因为古典传统已

经被取代；因为它不再是一股活水；因为我们现在身处古典传统的外面而 27 不是其里面。[13] 我们不再像身处海面上的潮流里靠着古典传统的支撑：我们从远处看得见它，并恰当地视其为历史学表面状态［topography］的主要部分。再说，我们无法清晰地辨认出我们自己时代各种大潮流的外形：我们太置身于当代事件的小溪之内，以至无法标明它们的流量与体量。我们面对历史的内表面与外表面（第48页）。其中只有已成往昔的那些外表面才容易受历史学知识的影响。

第二章

人造物的分类

只有少数几位艺术史家曾设法找到合理的方式去对广阔的艺术经验领域做出概括性推论。这少数人物曾将我们在所有艺术作品中觉察到的构成[organization]类型做分类，试图根据部分有关对象、部分有关我们对对象的体验这一居间领域，为建筑、雕塑与绘画确立一些基本原则。

有个策略需要扩大历史事件的单元。20世纪之初，F. 维克霍夫[F. Wickhoff]和A. 李格尔[A. Riegl]在这一方面取得了进展，其时他们用一个体系或构成正被另一具有同等价值的新的不同体系所替代这一假设，取代了早先对罗马晚期艺术做出的“衰退”这一道德化判断。用李格尔的话说，一个“造型意志”[will-to-form]让位给另一个。[1] 这种依据各形式构成类型之间由边界标示出的结构线对历史做出的划分，已得到20世纪几乎所有艺术与考古学研究者有保留的认可。

这些计划全然不同于瑞士艺术史家海因里希·沃尔夫林[Heinrich Wölfflin]最早提出的必然序列概念，他的著作被贝内代托·克罗齐[Benedetto Croce]归为“纯粹可视性理论”[theory of pure visibility][2]。沃尔夫林把15世纪的意大利艺术与17世纪的相比。通过指明在理解形式时存在着五个截然对立的反义词（线描-涂绘[linear-painterly]；平面-纵

深［surface-depth］；封闭－开放［closed-open］；多样－整体［multiplicity-unity］；绝对清晰－相对清晰［absolute-relative clarity］），他有效地描述出
29 两个时期里形态学上的一些基本差异。不久，其他的作家们便将这一构想应用于希腊－罗马和中世纪这两个时期的艺术，每一时期又分为古代、古典与巴洛克三阶段。有个第四阶段称作手法主义（16世纪），约在1930年被添加到古典与巴洛克之间。有时候，作家们甚至把罗可可和新古典主义风格提升到［风格］生命周期的显耀阶段。沃尔夫林的这些范畴对音乐与文学两个领域的历史研究产生了异乎寻常的影响，却从未在艺术史家同行里被盲目接受。

那里，有档案意识的专家自然发现新的文献要比依据沃尔夫林的*Grundbegriffe*［基本原理］编造出来的风格评价更具建设性，而在另一极端，苛刻的历史学家也指责沃尔夫林，因为他在试图表达有关人造物与艺术家各门类的概括性评论时忽略了他们的个体特征。最大胆和最富诗意地肯定对艺术史的本质做生物学构想的，是亨利·福西永的《形式的生命》［*Vie des Formes*］（1934年）。生物学的譬喻当然只是这位非凡的、在激发听众共同天性中使一切都可资利用的老师所用的众多教学手段之一。不明就里的批评者将他才智出众的创造误解为修辞学的炫耀，更乏味的批评者则将他当作另一个形式主义者而不屑一提。

时间的各种形状是我们想要捕获的猎物。历史学的时间过于粗糙和短暂，以致无法成为如物理学家为自然时间所假定的一个均匀颗粒状的时长；历史学时间更像是被有限类型的无数形式占据着的一片大海。须得拥有另一种网孔的网，它不同于现在所用的任何网罗。有关风格的观念同包装纸或储藏箱一样没有网孔。传记剪裁并切碎了确凿的历史本质。传统有关建筑、雕塑、绘画与同类工艺的历史研究，既未抓住艺术活动的微小细节，又未抓住艺术活动的主要细节。有关单件艺术作品的专论，像一块准备砌在石墙中的成形石头，但那堵墙本身的修建却毫无目的或规划。

形式序列

30

每一件重要的艺术作品都既可被视为历史事件，又可被视为对某一问题来之不易的解题方案。不管这事件是原创的还是传统的，是意外的还是有意的，是笨拙的还是熟练的，如今那都无关紧要。重要的提示是，任何解题方案都表明存在某种问题及针对这一问题的其他解题方案，而针对同一问题的其他解题方案又极可能会是被创造出来以伴随如今所见的这个方案。在各种解题方案逐渐增加的同时，该问题也随之发生改变。一连串解题方案仍然使该问题暴露出来。

相关联的解题方案

由任何序列的人工制品所暴露出来的问题都可视为问题的精神形式［mental form］，而相关联的解题方案都可视为问题的存在类别［class of being］。由问题与其解题方案组成的实体构成一个形式类别［form-class］。在历史上，只有那些通过传统与影响的纽带而相互关联的解题方案才被连接成一个序列。

相关联的解题方案以各种极为不同的方式占据着时间，在本书的余下章节里得以讨论。它们暴露出一个有限但又陌生的精神形式领域。大多数相关联的解题方案尚可用新的解题方案来做进一步详述。有些则是属于过去的封闭且已完成的系列。

在数学惯用法里，级数［即作者所谓系列］是一组项［terms］的指示总数［indicated sum］，但序列［sequence］则是任何有次序、像正整数［positive integers］那样的量。[3] 因此级数［系列］意味着一个封闭的编组，而序列则暗示一个无限度、正在扩展的类别。这一数学上的区别值得在本讨论中保留。

一般说来，形式序列超出任何个体的能力而耗尽他们的潜力。偶尔有人碰巧出生在有利的时期，他做出的贡献也许会超出个体生命期通常的长

度，但他在一生中无法以独自的力量去模拟整个艺术传统的集体活动。

数学上类似于我们这项研究的是拓扑学［topology］，一门无关量值［magnitudes］或维度［dimensions］，只关表面与方向关系的几何学。生物
31 学的类比是物种形成，这一领域里的形式由正经历基因变化的许多个体来显示。

形式序列的界限在哪里？因为历史研究是尚未完成的使命，所以其所划分的界限便一再地移动，因为只要人们创造着历史，那它们就会继续移动。T. S. 艾略特［T. S. Eliot］可能是第一个注意到这种联系的人，他看出每件重要的艺术作品都把对所有以往作品的重新评价强加给我们。[4] 于是罗丹［Rodin］的出现便通过扩展我们对雕塑的理解并使我们有可能重新客观地看待米开朗琪罗［Michelangelo］的作品，从而改变了流传的米开朗琪罗特征。[5]

为了我们此处的需要，形式序列的界限由那些相关联的解题方案标出，那些方案记叙了为解决问题而做出努力的早期与晚期阶段。除了有许多阶段的序列，也曾有一段时间里序列的阶段较少。更多新阶段会在未来添加进去。只有当新的需求给问题提供更大的机会，这个系列才能继续下去。当这一问题得以扩大时，这个序列及其早期的一些阶段都要拖长。

开放与封闭的序列

当问题不再像应有新的解题方案那样值得积极的关注时，解题方案的序列在整个不活跃期便稳定下来。但任何过去的问题都能在新的环境下重新出现。土著的澳大利亚树皮画［bark-painting］就是20世纪的一个开放序列，因为其各种可选择的方法仍然正被当世的艺术家们竭力援用，但希腊瓶绘则是个被中止的序列（第99页），因为现代的画家需要在“原始”的发源地，而不是在希腊世界的图像中重新开始自己的艺术。澳大利亚绘画中透明的动物与人物，以及非洲部落雕塑富于节奏感的形象，更密切地符合于当代有关现实的理论，而不符合于希腊艺术中那种不透明且表达明确

的肉体形式。

这类思考所采用的方法是分析性的且引起分歧的，而不是综合性的。它抛弃任何基于古代、古典与巴洛克诸阶段这一生物学喻指的“必然”风格系列图式中有关规律循环事件的概念。序列分类强调不同事件的内在一致性，同时还展现出事件的发生所具有的偶发、不可预测及无规律本质。历史学领域包含许多从未结束的活动圈。存在事件发生的条件并不保证该事件发生在人能慎重考虑行动却不采取行动的领域。 32

艺术史研究中单纯的传记叙述往往会从个体的发展来展现整个的历史情境。这类传记是重构历史的必要阶段，但形式序列却通过分析来标明诸多连串的相关联事件，这种分析需要我们用相反的方式：从个体所处的历史情境来理解个体。

序列分类允许我们用一种比起有关风格变化动态［dynamics］的传记或教学理论来不那么多变却比传记描述更有效的观念，以填补传记与风格史研究之间所存在的空白。这一观念的危险与局限都会清晰可见。从长远的观点来看，有关序列的观念可以作为脚手架，在它到达历史学大厦那些之前看不到的部分之后，随之也方便将它抛弃掉。

通过分类和归纳而使人造物的个性得以减少，这对于那些重视人造物个性的人来说是令人烦恼的。我们陷入困境之中：一个个的人造物都是极其复杂的实体，复杂得令我们只有概括地讨论它们才敢去理解它们（第96页）。一条出路就是坦率地接受一个个人造物的复杂性。人们一旦承认它们难以理解，就有可能发现可用于比较的一些方面。现时已知的这种特点都不是单一的或根本的：人造物的每一特点既是一组次要的特点，还是另一组次要特点的一个次要部分。

有个例子来自法国的哥特式主教座堂［cathedral］建筑：几代建筑师努力使拱形中殿侧厅［nave bays］这一常规序列与极为沉重的正面塔楼［façade towers］相协调。这些重量须得部分地分配到中殿的一些支柱［supports］上，最合适的支柱根本不比任何其他支柱粗。通过加厚塔楼边

33 缘下面的受力墙、增加扶壁支撑［buttressing］和舍弃中殿支柱比例上的过度纤细，这一方案逐步得以完善。[6]

芒特［Mantes］主教座堂的西立面，最早展示出通过折中而得以完善的这一方案。建筑师想要相同的支柱在均衡的布光下具有一种统一的韵律。他希望技术方案能帮助他以形式的意义为目的。室内的空间要不间断，立面的主体面积要变得巨大无比。他使这两个目标接近一致，而不管它们原先看起来会是怎样地不协调。哥特式主教座堂建筑中的这一解题方案暗示出，一组次要特点如圆柱、扶壁和窗户，它们进一步的改动受立面设计方案的左右。立面设计方案本身比起有关塔楼构成变化的另一体系来又是次要的。

所以“主教座堂”不是一个真正的形式类别，而是一个教堂范畴和教会法规里的一个管理概念。在如此命名的建筑物中，有少数几个密切相关的设计建在1140至1350年间的北欧。这些设计都是形式序列的部分，这个形式序列还包括几个修道院［abbeys］和几个堂区的教堂［parish churches］。这一形式序列不是“主教座堂”。它更像是“带肋拱顶［rib vaults］的分隔结构［segmented structures］”，而且它不包括筒形拱顶［barrel-vaulted］主教座堂。

我们现在能大胆对形式序列做出最简洁释义的，就是要证实形式序列是一个相同特点逐渐变异重复的历史网络。这个序列因此可以被描述成有着一副支架［armature］。比如说序列的横截面显出一个网络、一个网孔或一组次要的特点；而在纵向面里，它有一个由时间段组成的纤维状结构，所以时间段明显相似，但却在各自的网孔中自始至终地发生变化。

两个问题立刻出现了：首先，形式序列不是无限地多吗？不是，因为每个序列都相当于一个被意识到的、需要很多人严肃关注于对其有效解决的问题。34 没有业已存在的相关问题，就不存在相关联的解题方案。不存在意识也就不存在问题。因此，人类活动作为整体的轮廓与全部形式序列的轮廓是叠合的［congruent］。形式的每一类别都由实际的难题与实际的解题方案所构成。总有一天，大多数的这些解题方案也许会被销毁，但那个

难题只是一个清晰可见的难题，因为我们有关序列的测定，如果有必要的话，也只能基于一个现存的解题方案或者实例之上。这类测定当然是暂时的和不完备的，然而每件物品都表明存在着需求，而物品就是这一需求的解题方案，即使这个物品只是远离原作的清晰明确、长期粗糙化的一系列产品中的一个晚期仿品。

其次，我们是要考虑所有人造物品还是只考虑被选中者呢？最小的界限在哪里呢？我们主要关注艺术作品而不是工具，而且我们更关注长时长而不是短时长，短时长较少显露与我们论题相关的信息。工具与仪器一般都有极其漫长的时长。间或这些时长延续得太过久远，以至人们很难注意到一些大的变化，例如，厚厚的废弃堆里那些炊具上一些较小的弯曲变化，它们记录下了诸种文明的消逝。基本原理是，较简单的工具记录了极长的时长，较复杂的工具则记录了有关特殊需求与发明的短暂时段。

时尚

最小的界限也许靠近时尚的范围。服饰方面的时尚就是我们说的最短时长之一。时尚服从于特殊的需要，而较长的演进期则不受那些特殊需要的影响。时尚是物质存在［outward being］之单一形象的外化；它在自身短暂的流行期内拒绝变化，它是短暂且可有可无的，只接受仿效却不接受根本性变异。各种时尚通过违反常规和掠过荒谬的边界而靠近可信性的极限。它们不属于一连串合乎逻辑的解题方案，但它们通过依次流行的每一时尚来构成每次只有一位成员的各类别。时尚是没有实质变化的时长：一道奇景，一种闪现，随四季的轮回而被遗忘。时尚像是一个类别，但它因在时间方面不具备明显的维度而有别于序列。　35

原物与复制

如果一边的工具，与另一边的时尚一道标示出我们临时的界限，那我们现在便需要在这领域里确定更多的分界。有原物［prime objects］和复

制品［replicas］，还有旁观者与艺术家对艺术作品在时间中的处境所有的看法。

原物与复制［replications］表示主要的发明，以及复制品、仿制品、摹本、简化物、转化物和派生物等整个体系，这些都流传在一件重要的艺术作品之后。批量复制就像某些习惯的流行说法，如舞台上或电影里的一句话，在无数次说话的重复中变成一代人语言的一部分，并最终成为过时的老话［cliché］。

我们首先去考察衍生出复制规模的原物本质会是有益的。原物就像数学里的质数［prime numbers］，因为并没有已知的确定性规则说明二者的出现，尽管这样的规则总有一天会被发现。*这两种现象现在都避开了控制。质数除了它们自己和数目1［unity］之外并没有除数［divisors］；原物在成为原初实体中同样抵制分解［decomposition］。它们的原初性质不是根据它们的前例［antecedents］来解释，它们在历史中的顺序令人难以捉摸。

有关艺术的编年史，就像有关勇敢品质的编年史一样，直接记录的只是众多出现过的伟大时刻中的少数。在我们考虑这些伟大时刻的类别时，我们常常面对着逝去的恒星。我们甚至再也看不见它们的光芒。我们只是间接地知道它们的存在，那是通过它们的摄动，通过它们遗留在路径中的大量衍生物碎片。我们从不知道波拿蒙派克［Bonampak］城里画家们的名字，也不知道阿旃陀［Ajanta］地区画家们的名字：实际上，波拿蒙派克和阿旃陀的壁画，就好像埃特鲁斯坎［Etruscan］墓室壁画一样，都可能只是苍白地反映出一种消失了的艺术，这种消失了的艺术曾修饰过当时贵族们更城镇式的城堡。从这个意义上讲，艺术史就类似于一条断裂了却常

36

* 质数也称素数，是只能被1和本身整除的数。当数字无限大时，下一个素数何时出现，过去没人知道。也就是说，两个素数之间的最大间隔，或者说素数出现的规律没人知道。库布勒的意思是原物就像素数一样，出现的规律无人知道。2013年，华裔数学家张益唐找到了计算素数出现规律的方法。其他数学家根据他的方法，解决了这个数学界称为孪生素数的问题。感谢杨思梁先生为译者提供本条信息。——译注

常修复、由细绳和金属丝编成的链条，它连接着偶尔用宝石装饰的环节，这些残留的环节实际证明了原物那看不见的原初序列。

变异

尽管这篇论说文［essay］通篇都在回避生物学的譬喻，但在我们讨论原物时偶尔用生物学譬喻来阐明复杂难懂的区别则不无道理。原物不同于普通物品，几乎和变异基因［mutant gene］的个别载体不同于该物种的标本一样。变异基因可能是无穷小的，但它引起的行为差别确实会是非常巨大。

此外，有关原物的概念还需要对我们有关艺术作品完整性与统一性概念做出根本性的调整。变异的小部分迫使人造物的后代接受诸多的后果。但全然不同的是整个物品所呈现的活动范围。这些差异和生殖行为与道德榜样的行为之间的差异同类。变化的可能性是与含变异的原物一道出现的，而大量美丽的或是讨厌的物品只是需要例行的重复或者回避。

我们的兴趣因此集中于人造物的细微部分，而不是集中于整幅含有那些构成任何物品特点的镶嵌画。变异的小部分或主要特点之影响是引起变化的动力，而整个物品的影响简直堪作楷模，它激起赞同或是厌恶的感觉而不是任何对各种新可能性的积极研究。

诊断上的麻烦

严格地来讲，形式类别只是作为概念而存在。形式类别由原物不完全地显示出来，或是由具有巨大生成力的人造物不完全地显示出来，具有巨大生成力的人造物就在帕特农神庙［Parthenon］、兰斯主教座堂入口雕像或梵蒂冈［Vatican］里拉斐尔所作的湿壁画这类范畴里。它们的物质存在总是因时间的偶然因素而暗淡下来，但它们原有的地位却无可置疑。这种地位是由与其他那些品质稍低的人造物直接比较，由许多代艺术家的各种赞辞来确保的。可是帕特农神庙根据的是继续存在于伯利克里［Periclean］ 37

统治时期的古代套路。兰斯主教座堂入口雕像包括了几代人的劳动，还有，包括拉斐尔的那些湿壁画，也都经历了破坏性的使用和削弱。在生物学家的语言里，它们只是三个表现型［phenotypes］，我们必须从表现型推断出那些创始的基因型［genotypes］。

然而，这三个都是极其特殊的实例以说明高峰**进入**的现象。这类进入出现在游戏的各种组合与排列都对艺术家显而易见的时刻，出现在游戏的进行足以使他看到游戏全部可能性的时刻，出现在他受困于游戏的可能性耗尽并欲以任何一种方式彻底终止游戏之前的时刻。

游戏的每一阶段，无论是早期还是晚期，都包含有各种合格的适时进入的一些原物。但幸存下来的原物数目却惊人地小：这数目汇集在世界的各个博物馆和少数私人藏品里；而且这数目还包括大部分的著名建筑物。看起来建筑物组成了我们的多数原物，它们是不可移动且大多不可毁灭的物品。看起来还有大部分原物是由不经久的材料像布和纸制成的，另外由贵重金属制成的大部分也在需要时被熔化了。

经典的实例就是菲狄亚斯［Phidias］用黄金和象牙为帕特农神庙制作的雅典娜·帕特农［Athena Parthenos］巨型雕像，只是靠着为朝圣者和游客制作的低廉复制品而闻名。另一个实例：君士坦丁大帝［Constantine the Great］统治下4世纪的许多壮丽景色为我们所知，只是通过那位在333年周游南欧和北非的“波尔多朝圣者”［Bordeaux pilgrim］简洁而毫无吸引力的描述。[7] 这一独特的游记是早期基督教世界复制规模的一部分，它的偶然幸存证明几代学者在确定其文本并给其内容做注解方面所付出的潜心努力是值得的。还有一个有关原物与复制规模之间存在差异的例子是日常的纵横填字游戏。游戏制作者的手绘原稿就是原物（没人会保存它）；在地铁里或在桌上“打发时间”的人们所提出的全部解法便构成了复制规模。

38

既然形式序列只能从人造物推断出来，那么我们有关形式序列的知识便取决于原物及其复制品。但原物的数目又令人苦恼地少，因而我们的大部分证据由仿制品或其他的派生人造物所组成，这些低等的表现，它们

常常与有责任心的原创性特征无缘，而它们又必定占据了历史学家的大量时间。

一个重要的问题同时出现了。假若最初的原物在特定序列里开始连贯的系列，为何这个系列的一些后续原物不被认作是复制品呢？当我们想起肯定已知的那些源自最初特点的原物极为稀少时，这一问题便尤为紧迫。在很多地方与时期都不可能在堆积起来的收藏复制品中认出原物。这一问题在各方面延续：我们从来都确定无疑地面对最初的原物吗？这样一种实体能被分离出来吗？原物具有真实的存在吗？还是说我们只不过赋予原物类别中一些主要实例以想象中优先考虑的附加性象征差别呢？这些问题提醒我们不要无谓的具体化，但这些问题不应该弱化我们的主要论题。各种类型的人造物在历史序列中都符合人的不同意图。原物符合原初的特点，或是符合变异的意图，而复制品只是大大增加了原物。虽然帕特农神庙的类型是极为传统的，但它在其系列的其他神庙所没有的许多精细改进方面仍可认可为原初的。可是雅典国家博物馆里的雅典娜·帕特农雕像复制品，或是大英博物馆里的斯特兰福德盾牌［Strangford shield］，只是使原作变得粗糙和简化而没有任何类型的增值。

许多种复制品如此完整地复制原物，致使最敏锐的历史学方法也无法区分它们。在另一种系列法里，每一复制品都略微不同于之前的所有作品。这些积累起来的变体也许是毫无设计而成的，只是为了减少单调乏味的重复。复制品的这种漂变［drift］被艺术家及时地注意到并将之带入流行样式中，他将新的方案强加于大部分复制品，新的方案由一个并非绝对不同于前一原物的原物来显现，二者不过是历史的不同，因为每一原物都符合二者所属之形式序列的不同阶段。这两个历史事件的模式均未使发现原物变得容易起来：我们只能坚称它们必定曾大量地存在过以与各类别序列里发生变化的关键时刻相符。它们也许只是曾以随意的笔记或草图而存在。它们最初的完全出现也许在诸多事例中难以区别于直接后续的复制品。每个考古博物馆陈列架都条理化地展示出这种对人造物序列的理解。 39

一组依据类型安排的复制品紧挨着另一陈列架上的另一组复制品。两批物品既相像又不同。它们依照充分的根据而被归属于不同的时期。它们或是与相同序列的不同时期一致，或是与相同序列的不同区域变种一致。

我们会在下一章里更详尽地重提上述问题，此时重要的是要再次揭示出原物难以捉摸的本质。作者们在艺术作品上题写的签名与日期一点也不能向我们保证它们是原初的。再说，大多数艺术品都是来源不明的，它们都自然属于一些大的组别。原物在大多数情况下都消失在大批的复制品中，在其中要发现原物是最难也是问题重重的，就像要发现生物学物种最初可辨别的样本这种更大的难题。实际上我们对于序列的认识通常都基于复制品。

我们对原物与复制品做出的区分还显现出欧洲艺术与非欧洲［non-European］艺术之间的重要差异。关于欧洲的物品我们通常能比在非欧洲的物品里更接近发明的活跃时刻，而我们对非欧洲物品的认识常常只是基于清一色或品质低劣的复制品。收藏与鉴赏的悠久传统只出现于中国人、日本人与欧洲各民族之中；持续的人造物积累在世界其他地方从未有收藏家与批评家试图将之系统化归目，以至于原物差不多都已经见不着了。

40

没有一个形式序列真的因在相关联的系列解题方案中用尽一切可能的手段而永远终止。一些老问题在新环境中总有可能且有时是事实上得以重新证实，如彩色玻璃［stained-glass］技术的复兴，自第二次世界大战以来在法国就体现为新发明的立体拼花大玻璃［*gemmau* glass］。[8] 运用断裂来调节光而不是用各色块之间的铅条，这一个案说明当技术性的新玩意儿需要恢复一种方法时，这一方法的整个更古老的传统就能成为一个出发点。在长期的一些中间阶段里形式序列仍然看来好像不活跃，只是因为适合形式序列复活的技术条件还没有出现。这类不活跃的类别值得按照表面上的完成程度来分类，亦即根据自任何革新扩展了该类别以来的时间长度。根据这一准则所有的形式类别都仍然是开放的序列，只有根据人为的惯例我们才可以称任何类别为历史上已封闭的系列。

系列的欣赏

艺术家、收藏家与历史学家同样分享的愉悦，就是发现古老而有趣的艺术作品并非独一无二的，而是它的类型存在于品质等级上有高有低、时间上遍布早期与晚期的各种实例中，存在于原型与派生物、原作与摹本、转化与变种的各种变化形式中。我们在这些情况下具有的许多满足感，源于对形式序列的沉思，源于遇到时间中存在的形状时做出扩展与结束的直觉判断。

当相关联的解题方案积累起来时，几个人的探求所具有的特征便显露出来，就是要探寻扩大审美话语［discourse］领域的形式。那个领域关系到存在的不同情感状态，其真正的界限从来都难得由孤立的物体或图画或是建筑物来显示。相关联的努力这一连续体［continuum］使单件作品比孤立状态更令人愉悦和更明白易懂。丽贝卡·韦斯特［Rebecca West］通过系列而认识到这个欣赏习惯，她在《奇特的需要》［*The Strange Necessity*］中宣称非常平庸的文学之存在其主要理由是为批评家提供刺激。[9] 41

不过，系列的欣赏与现代文学批评的主要趋势背道而驰，这一主要趋势大约自1920年以来便反对“意图谬误”［intentional fallacy］[10]，或者说反对凭设定［setting］而非凭内在质量做出的判断。在这一点上“新批评家”认为诗人的意图不是其作品的理由，所有的批评都必须限于诗歌本身而不论其历史与传记的条件。

可是，文学著作只是由文字意义所组成：这类批评原则未能在视觉艺术中得到运用，视觉艺术中的文字象征是次要的，并出现了一个基本的问题。它在文学里是个常见的问题，高手们一般在研究者接触诗歌或者戏剧之前便解决了这一问题：就是“确定文本”［establishing the text］，就是收集与比较所有的版本和不同阐释以找到最清晰、最一致的序列。对人造物的历史研究实际上只是处在“确定文本”、发现最重要主题“原本”［scripts］的阶段。

明显的损害消弭了每件艺术作品的特征，既有其物理的形式被污垢与

磨损而逐渐毁坏，又有艺术家详细阐述其想法时的一些步骤消失殆尽。艺术家通常没有记录下任何东西，我们只能推测设计的各个阶段会是什么样的。如果存有图解、速写与素描，其数目总是很小，因为艺术家过去比现在更不吝于将之丢到字纸篓里，那时的艺术家也不为艺术市场而贮藏日常工作的边角废料。在希腊和罗马的雕塑中，这类损害实际上消除掉了个体艺术家精思过程的全部痕迹：对于已完全消失的、久远的原作，我们通常只有复制品和糟糕的摹本传递给我们一种生硬、粗糙的理解。“确定文本”在这样的情势下便需要深入细致的研究，从事这一研究的校订者应得到多于他们所受的奖励。不这样做我们就没有时间上的序列，没有不同版本之间的距离测定，也不会对已佚的原作之权威性与影响力有任何理解。

42

有些主题微不足道，其他主题又太过据实陈述，但我们一直寻找其边界的形式序列便位于微不足道与事实确凿之间。有个微不足道的事例就是有关纽扣的历史研究：有的只是形状、尺寸与装饰方面的各种变体，不存在有关遭遇困难与克服困难的时长。一个太过据实陈述的实例就是有关世界艺术通史的教科书，这种教科书必须囊括从旧石器时代绘画到当前艺术状况的所有主要事件。教科书只能陈述一些姓名与年代，以及讲述一些普通原则以理解处于历史背景中的艺术作品。教科书是参考书，它无法讲述或解答疑难问题。

还有其他一些历史主题描述趋同的而非相关联的事件：一个例子就是习惯上将旧石器时代洞穴壁画同非洲南部布须曼［Bushman］近代岩画一起讨论，后者很可能制作于1700年之后。无论它们看起来会是多么相像，在这两组绘画之间却并不存在明显的联系。它们之间没有相连的历史线索且相距有16 000年。实际上，旧石器时代的洞穴壁画在19世纪被发现之前无法被证明与任何东西有关系。它自身的内部历史仍然含糊不清，缺乏年代与归类方面的详尽阐述。不过，人们能够有益地将旧石器时代与布须曼绘画都视为包括当代艺术在内的形式序列的元素，与各种不同个体的努力一道去吸收和改变那个迟至19世纪才加入现代意识潮流的史前“传统”。

技术的复兴

在我们试图理解形式序列的构成时，简要地研究一下有关工艺技术的问题会从中受益。艺术这一名称本身接近于技术机巧。谋划错觉的那些器具和巧技，是那种忙于用自己有关时空的代码替换我们那些较旧与较无趣代码的艺术家的工作装备。 43

手工艺人中间的技艺革新往往能变成新序列的出发点，新序列中传统的所有元素都根据革新所公开的各种可能手段而得以改变。一个实例是黑像式［black-figured］瓶绘在将近公元前6世纪末时被红像式［red-figured］技术所代替。[11] 这种做法等同于倒转图形［figure］与基底［ground］以突出图形，并将基底从装饰背景变成空气远景。

陶工焙烧习惯中的技术变化，当然也许是因应画家对工艺条件做出这种革新的具体要求而出现的，但很可能是这种"新的"技术习惯在艺术家需要其为己所用之前很久便已存在了。对这个一般的话题——涉及变化的发明——我们后面必定会重新提到，可在此指出当原初序列组合中的项目受到明显改变时，一个序列如何可能被另一序列所替代，这是很有助益的。我们已在有关瓶绘的历史研究中选取了一个技术性范例；其他的个案史研究可以取材于画家的题材、表现手法或是透视惯例方面的革新。关键在于形式序列总是符合明确地理解潜在的一系列变化。

或者相反，应该注意到许多技术革新并未引起即时的发展。公元1世纪的希罗［Heron］发明的汽转球［aeolipile］[12]，就是件1 700年都没有结果的怪事，直到蒸汽机发展所需的经济支持、社会学与机械条件近在咫尺。这一实例表明我们也能在各门艺术里见到出现过无结果、推迟或得不到发展的序列。亨利·福西永过去在叙述那些奇怪之事时常常提到"失败就暗藏在每一成功的影子下"——例如八分拱顶［eight-part vaults］——沿着四分带肋拱顶［four-part rib-vault］建筑的明确路线而遍布于12世纪的法国。[13] 八分拱顶也是得不到发展的序列的标本。这类推迟的类别获得重续存在的机会不可预测，然而鲜为人知的技术性失败有时会在很长的湮没期之后重 44

新得到进一步的发展，在科学史中尤其如此。

相关联的系列解题方案构成序列，这种情形未必仅限于个别工艺。恰恰相反，当各种不同的工艺同时起作用时这种情形更有可能出现。所以希腊的瓶绘画家便很可能从壁画画家的绘画成就中获得许多启发，而壁画画家反过来（至少在希腊风格的埃特鲁斯坎墓室壁画中）也许从瓶绘中借用了某些图式，例如列队行进中的侧面人物。

形式序列因此会在几种工艺中同时得以实现。17世纪明暗对照法［chiaroscuro］构图中生硬的明暗对比便提供了一个实例，它使营造具有深度与动感的新奇错觉成为可能。对表面的这种新构成迅速流传而遍及所有的视觉艺术。欧洲没有一个区域逃过了这些形式的支配：这种影响从城市传播到宫廷，或是从宫廷传播到城市，例如在荷兰，那里只有城市，又从那里传播到社会结构的每一角落，只是除了那些最与世隔绝的社区，或是那些穷得无法更新教堂、房屋和图画的社区。

无形之链

有幅古代传统的画作向我们描述被缪斯［muse］唤起灵感的诗人。[14]他举起笔的姿势显露出他收到来自另一天球生命的信息时更是气宇轩昂。他的整个身体尽力向上，衣服的褶痕也随着缪斯的气息飘动。最著名的那些版本描述接收福音［Gospels］的福音书作者们［Evangelists］；其他一些版本则描绘早期基督教教会的教父们［Church fathers］或是圣徒式的学者们。这种神性感应的姿势有时也出现在从事制作圣像的画家的画作中：在罗吉尔·凡·德尔·韦登［Roger van der Weyden］的祭坛画中，描画圣母马利亚［the Virgin］的圣路加[15]，看起来像是个佛兰德斯［Flemish］市民，十分了解所发生的事情，平稳地拿着举起的尖笔，像是加洛林王朝［Carolingian］写本里的福音书作者。

像福音书作者一样，像圣路加一样，艺术家不是一个只服从自己意愿的自由的力量。艺术家的处境受一连串先前事件的严格束缚。这一链条是

艺术家所看不见的，而且还限制了他的意向。他并没有意识到它是一种束缚，只知道它是*vis a tergo*［推力］，知道它是隐藏在自己背后的事件影响力。由这些先前事件所强加的先决条件，要求艺术家要么顺从地跟随传统的路线，要么反抗传统。在两者中的任何一种情况下，艺术家的决定都不是自由的：这个决定是由他只是模糊与间接地感觉到的极为迫切的先前事件所强行规定的，是由他自己先天的气质特性所强行规定的。

先前的事件比气质更有意义：艺术史研究中气质不适宜的例子比比皆是，例如浪漫主义艺术家错生于需要古典标准来判断的时代，或是革新者生活在由严格的规则所控制的时代。先前事件对各层次的气质实施有选择的行动，而每个时代都塑造出一种思想与行动均适合时代自身用途的特殊气质。在艺术家中间，决定个体行动的那些先前事件构成了我们一直在讨论的形式序列。先前事件就是那些构成最全面影响个体的探求之史的事件。个体在这种探求中的位置是他无法改变、只能认识的。着迷于所进行的工作这一主题在许多艺术家的传记中显而易见：个体在每次行动中都是由其他人缺乏的强力所驱使：他着迷于自己对无限可能的梦想，他还一心追求赶紧实现这一梦想，且处于认真工作的孤独状态，这种状态传统上由诗人或缪斯的形象来表示。

序列里面的先前事件和未来契机：这些方面决定每件艺术作品的位置。13世纪的建筑师维拉尔·德奥内古［Villard de Honnecourt］的笔记本里，有一幅速写记录下拉昂［Laon］主教座堂的一座塔楼，他在速写的下方写道："我在任何地方都见不到像这样的塔楼。"这位四处漂泊的建筑大师不仅是在称赞前辈的作品，而且还在挑战前辈的作品，像是要说："这个好方法已经做完了，而我还能改进它。"[16]

这类可能性似乎有效地迷住了探索各种可能的那些人。瓦萨里［Vasari］记载了保罗·乌切洛［Paolo Uccello］着迷于涂绘平面的透视构成。[17] 塞尚［Cézanne］的很多作品向我们表明，他长期痴迷于理想的风景是因为它先前在罗马时代坎帕尼亚［Romano-Campanian］的绘画和普

46

桑［Poussin］的艺术中得以实现，塞尚在卢浮宫［Louvre］里研习过普桑的油画。[18] 每个重要的艺术家都显露出这种痴迷：这种痴迷的痕迹在历史身份本已消失的人们所制作的作品里也清晰可见，比如帕伦克［Palenque］或乌斯马尔［Uxmal］地区的玛雅［Maya］建筑师与雕塑家们。

个体很可能因为这种痴迷而对其他无关的爱好具有免疫力，意思是除了特殊情况之外，他并不常在不止一个形式序列里做出重大贡献。这种特殊情况出现于一系列相关形式的末尾，此时有幸做终端陈述的人于是必须将其工作转移到另一形式类别。有关这种转移的实例通常是在传记写作里伪装成某人工作的不同时期，相当于影响力的新旧范围。但时期的变化还关系到不同发展阶段里的各个序列，个体在各个序列里一直寻求切实可行的选择对象，在这种情况下他仍然能凭借显著的改进来挑战过去。

独居艺术家与群居艺术家

在这场谋取地位的游戏中——它在每一代艺术家中继续——存在一些由气质与禀赋的影响所提供的更多的变化因素。圭尔奇诺［Guercino］约在1621至1623年间从巴洛克向古典形式转变是想要让自己的主顾满意，这种转变更多地展现出画家与其环境之间的相互影响，而不关涉任何对形式基础的主要改变，正如丹尼斯·马洪［Denis Mahon］在《17世纪意大利艺术与理论研究》［*Studies in Seicento Art and Theory*］（1947年）一书中所阐明的。

有些序列需要多种不同类型的感受力做出贡献。在同一时间有成对的伟大竞争对手参与以截然不同的方法处理相同的问题，这通常都表明了这种状况：普桑与鲁本斯［Rubens］，贝尔尼尼［Bernini］与波洛米尼［Borromini］因此标示出17世纪绘画与建筑的诸多方法。当代对早期经验的重新确认也由形成对比的双方来传播：如艾略特与乔伊斯［Joyce］，或是克利［Klee］与毕加索［Picasso］。这种对手和群体只出现于最充分调查研究的景象中，而不会出现在爱好更受限制、日益狭窄的画廊里，在画

47

廊里我们觉得乌切洛与塞尚不太像是对手，倒像是独自痴迷的孤独探矿者。

艺术的每一主要分科都要求不同的气质。绘画与诗歌比其他艺术门类更需要孤僻的禀性。建筑和音乐则要求合群的人，对他来说一起干活是一种需要，劳动分工和协同参与最符合他的性格。艺术家中杰出的革新者如卡拉瓦乔［Caravaggio］，在工作上仍然是孤独的。他与传统的决裂也许为大众所知，也许不为大众所知，但他自己必定意识到与传统决裂所导致的孤独状态。紧紧围绕着他的那些伙伴与学生所做的工作都源于他自己的工作，且在品质上较低一些。非专业的同代人对他的赞赏可能更多是知道他这个人而不是他的工作。

这种经历的全过程与影响，通常只有在艺术家去世很久之后，在我们能将其与先前及后续事件相比较时才能得以明确。但到了那时革新带来的震撼已逐渐消失了。我们可以告诉自己这些画作或建筑物一度与传统决裂过，但它们在我们今天好像因为单纯的年代学距离而成了传统。

很可能所有重要的艺术家都属于这种在工作上孤独的一类。艺术家只是偶尔扮成反叛者，就像在16和19世纪那样。更通常的情况下他一直是一名侍臣，是贵族家庭的一员，是个艺人，他的工作就像其他艺人的工作一样受尊重，而他的目的就是逗乐观众而不是令他们不安。

现今的艺术家既不是反叛者，也不是艺人。要成为反叛者就要求比艺术家更想努力地离开自己的工作。艺人则在许多类型的公共娱乐中组成了各种专业行会，而艺术家现在几乎完全被这些行会排斥在外。只有剧作家仍然是既当艺术家又当艺人。今天的艺术家比以往更加孤独，就像［希腊神话里的］迪达勒斯［Dedalus］那样，一个为自己身边圈子制造绝妙与令人惊恐之物的古怪发明者。

48

系列的位置、年代与变化

在数学惯用法里（第30页），系列与序列各自作为封闭与开放的事件

类别是不一致的。在前面的篇幅里我们假定大部分类别是开放而被中止［open-ended］的序列。可是现在我们要假定大多数类别都能被当作封闭的系列来讨论。两个观点之间的不同之处取决于观者的位置，取决于他是想置身于所讨论事件的内部还是置身于所讨论事件的外部。从置身内部的位置来看，大多数类别都像是开放的序列；从置身外部的位置来看，它们似乎又是封闭的系列。为了调和这两个位置，我们假定前面概述的对形式序列的理解，允许我们将有关人造物的概念与它们最早的具体化以及后续的复制规模组合在一起，作为事件而成为相互关联的有限系列。

系列的规则

每一系列都可以在下列观点中得以说明：（1）在不可逆转的有限系列的发展过程中，对任何位置的使用都要减少剩余位置的数量；（2）系列中的每一位置只提供数量有限的行动手段；（3）对行动的选择便涉及相应的位置；（4）占据位置不仅确定而且缩减了后续位置中各种可能的情况。

用另一种方式来加以说明：每一新形式都在同一系列里限制了后续的各种革新。每一这类形式自身便是在任何时间情况下开放的有限可能之一。因此每一革新都要缩短其类别的时长。类别的边界要由出现需要相关联解题方案的问题来确定，类别可大可小：我们此时仅考虑它们的内部关系，而不考虑它们的规模或大小。

还有一种观点允许我们说明时长的模式。每一源于自身形式类别的系列，都有着自己符合每一位置的最短时长，其长短取决于所需的努力。小问题需要小的努力，大问题需要更多的努力，所以就要消耗更多的时间。任何抄近路避开这一环节［circuit］的努力都会导致失败。系列的规则要求，每一位置在下一位置被攻占之前都要被占据着以符合其相应的时期。在纯粹的技术领域里这是不证自明的：蒸汽机发明于机车之前，但对机车的*mise au point*［说明］所需要的部分要比单单一个蒸汽机多一些，每一部分都消耗着时间序列系统中自己的份额。在艺术作品中，最短时长的规

则甚至要更加严格，由集体接受或者拒绝的态度来标明，后面我们会讨论这些态度。这些态度不能像在技术领域里那样因偶然的发现而得以免却。例如发光颜料［luminous paint］的发现无法帮助一直试图在画布上记录自然中光的作用的画家：他必定是用常规的材料去实现新奇的目标。

我们的步骤是想要确认需求在得到满足的不同阶段再次出现，以及确认问题自始至终存在于以各种努力解决问题的整个过程。每个需求都会引发一个问题。每一需求与连续的解题方案相结合便达至对序列的理解。这种理解比起对生物学隐喻的理解要狭小得多而且更加不稳定，因为这种理解只考虑人的需求以及需求的满足，在需求与造物之间一对一的对应过程中，不存在任何其他如“生命周期”之类不相干的实体媒介。主要的麻烦出现在对“需求”做明确的说明，但我们已通过限于讨论关系而不讨论体量，从而小心翼翼地回避了这个问题。

分类学的年代

我们此时须要细查各种时长的性质。要说明各种序列或者系列，亦即要说明得以详述的各种需求及其得以满足的后续阶段，就要标明各种时长。然而，除了就时长的开始、中期和结束或是就时长的早、晚期时段而言以外，任何时长都无法得到详述。在一段时长内，我们都一致同意“晚期”不可能在“早期”之前。因此我们可以根据形式系列中每一项目在时长里的位置，来说明该项目的**分类学年代**［*systematic age*］。 50

我们一旦辨认出任何项目的系列，被轻易认出的视觉特性便标示出项目的分类学年代。本书的目的不是要详述辨识年代的技巧与种类，但某些基础性观察却必不可少。早期的解题方案（原形态的［promorphic］）技术简单、能量低廉、表达清晰。晚期的解题方案（新形态的［neomorphic］）则昂贵、麻烦、难懂、晦涩和活跃。早期的解题方案对于所解决的问题来说是构成整体所必需的。晚期的解题方案则是部分地针对功能或表现的细节，而不是针对整体的同一问题。我们的用语：原形态［promorphs］与新

形态［neomorphs］，收录在最全的词典里，两个用语避免了诸如“原始”与“堕落”，以及“古代”或“巴洛克”这类术语混杂的［词语］感染错合。但这些分类从属于对相关形式类别的确定，因为不然一个类别里晚期解题方案的视觉特性，会貌似与另一类别里早期解题方案的视觉特性相像。晚期与早期必定涉及已明确的起点。晚期与早期必将继续作为限定因素，直到有关时间中视觉位置的某种绝对测量工具被设计出来。

让我们暂且先讨论同时性［simultaneity］这个概念吧。除了开始之外，旧的与新的系列同时存在于每一历史时段。在那个全然假想的时段，也只有在那时，人们的所有努力都处于分类学上的同一年代。从历史时间的第二个时刻开始，两种行为均有可能发生。自从第二个时刻以后，大多数行为都是惯常的重复，且极少有未曾出现过的行为。

人造物也许类似于化石的功能，它们显示出几种类型的同时性。来自西班牙的一面西哥特式［Visigothic］浮雕与一块玛雅的石碑都制作于公元6世纪里的同一年，它们之间毫无关联，但它们却是同时存在的。西哥特式作品属于一个新的系列，而玛雅石碑则从属于一个非常古老的系列。在关联性的另一个极端，1908年左右在巴黎的雷诺阿［Renoir］和毕加索都知道彼此的作品，雷诺阿的画在当时属于旧的类别，而毕加索的早期立体派［Cubist］绘画则属于新的类别。这些画作同时存在且相互关联，但它们具有不同的分类学年代，看起来就像毫不相干的玛雅与西哥特式雕刻那样地不同。巴勒贝克［Baalbek］的晚期希腊化［Hellenistic］建筑与罗马巴洛克式教堂之间的相似之处，很久以前便引起了历史学家们的注意，就像不同类型的古代艺术与不同类型的古风复兴之间的相似之处受到关注一样。因此分类学的年代构成人造物间的差别，就如任何其他的历史差别或地理差别那样明确。

51

文明中存在的这种适用于整个产品综合体的分类学年代长久以来被几个幌子遮掩着。依据陶器碎片与打碎的石碑来阐释社会的进程也一直具有不可抗拒的诱惑力，而我们所见的描述政治革命的循环，实际上是基于最

合适证明其他事物的证据。陶器碎片与打碎的石碑所反映的政治生活的各类成就极其遥远，它们不会比我们在普罗旺斯语［Provençal］诗歌中隐约听到中世纪法兰西的王朝冲突更有说服力。

一部诗歌选集里每一首诗都有自己的分类学年代，就像博物馆系列中的每一个陶盆，以及每一片石刻。政治与各种文明或许能够按照它们的分类学年代来排列。无疑存在着一个与绝对年代无关的分类学年代适用于人类文明的全部现象，这一分类学的年代所经历的时间要比人类短得多，它处于一个包括整部造物历史的开放序列之中。

墨西哥的范例

对所有这些问题具有启发性的实例来自16世纪西班牙人对墨西哥印第安各民族的殖民地化。西班牙人占领之后用了两代人的那些早期教堂，多半是在欧洲托钵修会［Mendicant］修士的监督下由印第安的工匠修建。[19] 早期的教堂在直到1570年的托钵修会统治时期之内能轻易地分成早期类与晚期类。早期的教堂有带肋拱顶，其中有些类似于欧洲自12世纪以来废而不用的一些类型，它们带有中世纪晚期托钵修会的装饰。晚期类的教堂显示出穹隆式拱顶建造中的许多技术改进，像当时西班牙在建的那些模仿古典装饰的教堂。初建的年代与最初的环境都是清晰明了的，就像结束的年代一样，那时在俗的神职人员实际上在印第安人的城镇里已取代了托钵修会修士的地位。 52

所有的欧洲殖民地开拓者都明白这一需要：对墨西哥印第安人的精神征服有赖于漂亮宽敞的教堂和女修道院学校［convent-schools］。这一需要呈现出一个持续不断的问题就是要训练和监督印第安的劳工养成欧洲的工作习惯。这个系列包括托钵修会的教堂连同其中有关的许多次要类别。在印第安人看来，一切都仿佛从零开始；采石工人必须学会使用金属工具，石匠必须学会建造拱门和穹顶的原理与技术；雕塑家必须知道基督教的象征手法，而画家则必须了解欧洲一点透视法的构成原理，以及用渐变色处

理各种形式以模仿处于亮部与暗部里的形式外貌。印第安人对被占领前生活中残存的需要或问题所具有的任何认识，都被迫转入地下或不复存在。与此同时，每一证据都表明印第安的工匠急切地转向学习欧洲老师的卓越技巧和写实做法。

所以墨西哥建筑的基督教转变至少包括三个主要的变化模式。印第安人的生活证实了其中两个模式：一是陡然抛弃了本土的习惯与传统，另一个就是逐渐掌握了新的欧洲生产模式。抛弃与取代以不同的速度发生了。第三个模式则影响了欧洲殖民地开拓者本身。西班牙征服者是已适应西班牙广泛多样化的一代人：他们那个时代的建筑多数都是中世纪晚期的：来自意大利文艺复兴时期的新方法仍然难得一见。1500至1520年的主要样式是那种粗糙而有力、后被称为银匠式风格［Plateresque］装饰的早期做法，当时在西班牙的人记得这种风格是*a lo romano*［来自罗马］。到1550年一种基于维尼奥拉［Vignola］艺术技巧的新建筑开始取代了银匠式风格的装饰。埃斯科里亚尔建筑群［Escorial］是维尼奥拉艺术技巧的主要体现，但与埃斯科里亚尔建筑群同一时期且就在附近的塞戈维亚［Segovia］，建造那种中世纪晚期带肋拱顶的主教堂工程仍在继续，这一工程在1525年才开始。某些参与建造上述两种建筑物的师傅和工匠，便交替地用哥特式手法和维尼奥拉手法来工作。

根据这种说法，16世纪墨西哥建筑的形势似乎十分复杂；可是从另一角度来看，从来没有哪个由数百万之多的人共同经历的历史转折点，能更加简单或平白地显示出它的结构。巨大的文化差别在16世纪20年代里将本土的活动方式与西班牙的分开。这种差别就如同将古王国的埃及［Old Kingdom Egypt］或苏美尔的美索不达米亚［Sumerian Mesopotamia］与查理五世［Charles the Fifth］的欧洲分开那样。大陆范围内文化发展之完全不同的各阶段这种令人眼花缭乱的冲突，使得近代欧洲历史上的每一个殖民地阶段都具有许多不同的结果，但相同的变化机制在每一实例里都得以再现。

在这一套历史变化的原则里，对墨西哥的征服像是一个范例，以少有的明晰展现出这一基本机制所有的主要特性。一个人或一个群体的传统

行为方式受到挑战并被打败。新的活动方式是从胜利者那里学来的，但在整个学习过程中，新的活动方式本身也在持续变化之中。这一模式在人造物的每一转折点都反复出现。最小的例子或许与我们日常讲话中的用语有关，在某种程度上，当我们受到用可疑的礼仪或权威措辞所代表的新举止干扰时，我们就必须决定是使用还是拒绝这一措辞及其所代表的举止。在另一巨大的范围内，这种转折点在每年女性的流行时装方面重新出现，每当有先驱者成功地针对现时问题提出新的或是未经检验的解题方案时，这种转折也发生在每一代人身上，并且还发生在针对同一问题的迟缓与进步两种解题方案之间每一微不足道的日常冲突中。此处“迟缓”与“进步”的说法是描述性的：绝无对质量的判断，因为这种说法只是记录下任何变化时刻的对立面，而将对立面在时间中的固定点描述成向后看或是向前看。

语言的变化

54

语言研究上的一些新近发现[20]与我们对造物历史变化的估计有重要的关系。没有密切接触的同源［cognate］语言，如葡萄牙语与法语，或是瓦斯泰克语［Huastec］与玛雅语，它们自这些民族被分隔开以后逐渐变化或“漂变”。词语在诸多选定的主要意义中发生的变化可以通过简单的统计方法来测定。出人意料的结果是语言变化以一种固定速率出现，而语言变化的总量可用于直接判断各民族古老悠久的分隔状况。许许多多的文本证据与考古学证据都支持语言变化的规律性这一论点。

历史学家习惯于将文化的变化想象成不规则和不可预测的一些相关联事件。因为语言是文化不可或缺的组成部分，所以它应该具有历史的不规则性与不可预测性。那么我们又如何能够解释语言变化的这种意想不到的规律性，以及它又如何影响我们对历史变化的理解呢？

首先是历史学家有关变化的观念与语言学家的“漂变”观念有关，这反映在同源语言之间逐渐分离得越来越大。这种“漂变”是由各种音值在发音上逐渐积累的变化所造成的，它会反过来与使任何听得见的交流失真

的那些干扰有关。电话工程师称这类干扰为“噪音”。“移变”“噪音”与变化相关联，是由于出现干扰而阻碍了完全重复早先的一系列条件。

历史的变化出现在条件与环境从此刻到下一时的预期重复未有完成却发生改变之时。这一预期重复的模式可以辨认出来但却已失真；它被改变了。历史上阻止准确重复任何模式的那些干扰多半超出了人类的控制范围，但语言里的这些干扰就必须受到控制，否则交流便无法进行。“噪音”就是无规律且出乎意料的变化。语言的功效有赖于“噪音”须限制在最低点。要达到这一点，就得使不规则变化变成有节奏的声响，作为固定音高与音量的嗡嗡声而与交流同时发生。语言中变化的速率是有规律的，因为如果手段本身不规则地变化，那交流就无法进行。历史的“噪音”在语言中被改变成有规律变化的、流畅的嗡嗡声。

语言历史学理论中的这些新近发展要求我们将艺术作品的位置看作是历史的证据。几乎所有种类的历史事件都易于受到不可预料的干扰，这类干扰使历史学丧失了预测科学［predictive science］的能力。然而，语言结构只接受其规律性不会妨碍交流的那些干扰。人造物的历史，反过来，则比语言能接受更多的干扰，但少于制度史［institutional history］所接受的干扰，因为必须适合功能并传递信息的人造物，无法绕开这些终极的目的而不失去真实的存在［identity］。

在对造物的历史研究里面我们发现了对艺术的历史研究。比起工具来，艺术作品更像是一套符号交流体系，这一体系必须摆脱交流所依赖的众多复制品中过多的“噪音”，以保证一定的逼真度。由于艺术史研究居于通史研究与语言科学之间，所以艺术史研究最终会显示出作为一门预测科学而包含着意想不到的潜力，它没有语言学那么富有成效，但却比通史研究中曾经可能做到的更有成效。

第三章

人造物的传播

56

我们周围的物品与各种新旧需求是一致的，这是一句套话。但它就像其他套话一样，也只是描述出一小部分的情形。除了需求与人造物之间的这些一致之外，人造物与人造物之间还存在着其他的对应关系。情形好像是：人造物以人造物自身的形象生成其他人造物，靠的是人类从前述的序列和连续进展所具有的那些可能中获得的种种手段。亨利·福西永《形式的生命》一书的意义是准确地描述出复制能力像是存在于人造物中这种错觉，而安德烈·马尔罗［André Malraux］后来在《寂静之声》［*Voices of Silence*］中在一个大得多的背景里进一步阐发了这种错觉。按照这种观点，人造物的传播也许遵守着我们此时不得不考虑的一些规则。

人造物的出现取决于我们对发明、复制与抛弃这一过程持续变化的态度。没有发明便只会有毫无新意的刻板生活。没有复制就绝不会有足够的人造物品，而没有浪费或抛弃则会使太多的人造物陈旧而无用。我们对这些过程的态度本身就处于不断的变化中，我们因此而面临着标明人造物的变化与追溯有关变化的一些观念的变化这种双重困难。

我们自己这个时代的突出特征便是对涉及变化的所有事物持一种矛盾态度。我们的整个文化传统偏爱持久性的价值观念，可现在的生存状态

则要求承认从不间断的变化。我们鼓励先锋派［*avant-gardisme*］，也鼓励
57 由彻底的变革所导致的各种保守反应。同样地，复制的观念作为教育过程与艺术实践也遭到冷遇，然而我们却欣然接受工业时代的每一件机械复制品，而此时有计划的浪费也开始具有了实际的道德意义，不再像在几千年的农业文明里那样应受谴责。

发明与变化

人对时间有两种恰恰相反的体验：令人厌烦的精确重复与混乱不堪的自由变化。如果人们丧失了惯常的活动模式，如城市遭到轰炸，人们便进入惊魂未定的状态，无法应对新环境的形成。在活动模式的另一极端，在我们丧失了违反旧日习俗的能力那片刻之间，现在就变得极其乏味。对囚徒的惩罚正是用镣铐来限制日常行为，这种限制戒绝了随意改变肢体动作的自由。

发明，通常被认为是发展中的巨大飞跃且是极少发生的事情，实际上发明是与没有特别意义的日常行为融为一体的，我们凭借发明来行使稍许改变自身行为的自由权。我们只是从大量传奇性变形的经验中慢慢地走出来，往昔所有不同的技艺与行当都扮成童话故事里的角色，就像［童话中的］七里格靴［seven-league boots］让有些人比穿平底鞋的同代人跳得更快更远。

任何类别里的革新者都因自己熟悉某些类型的难题而高兴，当他发明某物时，他就是我们认作好入口（第5—6页）的受益者，他是第一个认识到各种因素之间有关联的人，而指向这种关联的关键部分才刚刚出现在眼前。另一个人可能已经做得和他一样，而且还很勤快地做，就如查尔斯·达尔文［Charles Darwin］与阿尔弗雷德·华莱士［Alfred Wallace］有关物种起源理论的著名巧合一样，这是由于相似的训练、相同的问题意识和类似的不懈毅力。

在我们看来，每一项发明都是一个新的系列位置。许多人接受了一项发明，便阻碍他们继续接受先前的位置。这些阻碍只在序列中密切相关的解题方案里才奏效，而不会在它们自身相关的领域之外形成，正如我们从大量活跃且同时发生的系列在任何时刻都同时存在这一现象所得知的（第102页及以下诸页）。先前位置的那些产品被淘汰或是不受欢迎。然而那些先前位置都是这项发明的一部分，因为发明者要达到新的位置，他就必须凭借优于序列中各个先前位置的直觉悟性来重新组装新位置的各组成部分。新位置还要求其使用者或受益者相当熟悉先前的位置，以使他们能发现该发明的有效范围。发明的技术因而有两个不同的阶段：发现新位置，接着是新位置与知识的现存主体混合。 58

发现与应用之间常见的延迟不时出现在知识的每个领域：15世纪的画家在镶板［panel］绘画［蛋彩画］中使用油彩之前，油画的发明就在不同地方出现于不同的时期。在古代美洲，金属工具的发现可认作有几个独立的中心：约公元前1000年的安第斯山脉［Andes］中部，公元1000年之后的墨西哥南部，以及公元1000年之前的北美五大湖区域。也许墨西哥南部是从安第斯人那里学来的：可以肯定，北美印第安人独立地发现了金属。[1]

当我们想象着将一个年代的人置换到另一年代的物质背景中时，我们便表现出有关历史变化的观念本质。19世纪马克·吐温［Mark Twain］笔下康涅狄格的北方佬［Connecticut Yankee］被想象成一个成功使中世纪摆脱偏见的优等人。今天我们只会把他看作是转瞬即逝、不再被人注意的零星火花。一个富有启发性的怪念头，是设想去探索所有时间都能共存其间的多维度历史流形［manifold］。假如我们可以与四万年前的人们交换信息的话，这一冒险的行动很可能只是使我们有关旧石器时代生活的知识丰富充实。我们捕捉大型动物的技能会显得没有意义，而旧石器时代的人会不需要我们任何跟他们日常需要无关的技能。另一方面，我们要是什么时候不幸真得遭遇未来之事，就如16世纪美洲印第安人所遭遇的那样，我们就不得不放弃自己的位置而去接受征服者的所有。 59

换句话说，我们随时接受新知识的能力受到现存知识状态的严格限定。固定的比率可以标明新知识与现存知识。我们懂得的越多，我们所能接受的新知识就越多。发明就位于现在与未来之间的边缘地带，人们在那里发现形状模糊的各种可能事件。这些严格的限定在任何时候都限制了独创性，所以没有一项发明会超越自己时代的可能。一项发明也许像是达到可能的边缘，但如果它超出了边缘地带，那它就仍是一个稀奇的玩具或消失在幻想之中。

艺术发明

过去300年的发现与发明比先前整个人类历史的发现与发明都多。它们的进展速度与数量持续加快和增长，似乎逐渐逼近人类认识宇宙也许应有的限度。艺术发明如何不同于实用性发明呢？艺术发明的不同就像人的感受力不同于经验体系［universe］的其余部分。艺术发明改变了人类的感受力。艺术发明全部来自又返回到人的知觉，不像实用性发明，后者针对的是客观环境与生物环境。实用性发明只是间接通过改变人的环境而改变人类，审美方面的发明则是直接以感受经验体系的各种新方式而不是新的客观解释来扩展人的认识。

心理科学更关注于人的所有官能［faculties］作为研究的个别对象，而不是作为有关认识的、历史上持续变化的单一手段。审美方面的发明集中在个体的认识上：它们不具有治疗或解释性的意图，它们只是通过扩展情感话语的系统来拓宽人的感知范围。

60 北欧（坡尔·德·林堡［Pol de Limbourg］）与意大利在中世纪晚期发明了一种能在二维平面上表现全部空间的绘画语言，这一审美方面的发明不同于油画的技术性发明。在20世纪，发明一种表达式语言的相关努力还在进行中，这种语言要不依赖形象（抽象表现主义）、不依赖音程（无调性音乐）。

不能因为审美方面的发明只关系到被实用性发明改变的经验体系中微

不足道的部分，便推论出审美方面的发明没有实用性发明那么重要。人的感受力是我们通向经验体系的唯一途径。如果这一途径的功能得到增强，那么有关这个经验体系的知识也会相应扩展。这一途径当然可以由许多实用性的发明来拓展，可是每个理性的体系最终都会被有害的激情所摧毁。各种情感所起的作用就像是位于我们与经验体系之间的回路［circuit］里的主阀门。情感可以被化学与精神病学［psychiatry］所人为控制，但这两门科学都无法增加促成审美体验的手段。这种增加永远都是艺术发明所独有的特长。

大致说来，艺术发明是改变内心倾向的诸多方法之一，而实用性发明则标示出先前设计出的方法所涉及的知识范围。

我们几乎一直把艺术和美学这两个术语当作同义词来使用，因为像纯科学与应用科学之间清晰的分界未能出现在美学中。那些重大改进都是以艺术而不是美学之名获得的。科学要求将沉思的工作与实践性工作分开，这种区别在与艺术有关的领域里几乎没有意义。有些艺术家从美学那里学到了有关极限［limits］的理论［得体理论］，而美学家从艺术那里却没有学到什么，他们更关注哲学问题而不是艺术问题。

实际上许多艺术家写的东西常常比大部分美学著作都更接近于哲学思辨，美学著作反复探究同一领域，有时是从体系上，有时是从历史上，但很少具有原创性。似乎自克罗齐和柏格森［Bergson］之后，美学就不再是哲学思辨的一个活跃分支。另一方面，主要的艺术发明看起来像现代的数学体系，它们的发明者都具有抛弃某种传统假设，并以其他假设取而代之的自由。在理论与应用之间，或是发明者与运用者之间，没有且不可能有任何的分界：两者必须是同一个人，因此在这些成就的早期阶段，画家或音乐家在对新知识的探求中便独力从事其他领域里被分配给数人的所有工作。

61

现在回头来讨论发明在造物史中的地位，我们再次面临早先的讨论中出现过的矛盾状态。这是一种对独特的事件做出概括性推论的矛盾

状态。由于没有哪两件人造物或事件能够占据时间与空间的相同坐标值［coordinates］，所以每一行为都不同于其前身及其后继。没有哪两个人造物或行为可被认作是一模一样的。每个行为都是一项发明。然而思想与语言的整个结构却拒绝接受不一致［non-identity］这种简单的断言。只有按照类别、类型与种类对一致性的解释来简化经验体系，通过将无限延续的不一致事件重新整理成一个有限的类似物系统，我们才能够理解经验体系。存在的本质在于任何事件从来都不会重现，而思想的本质则在于：我们只有通过想象事件之间具有一致性才能去理解事件。

惯例与发明

在普通人的日常行为中，这种矛盾状态便持续地表现出来。既然每一行为都因背离自身类别里的先前行为而有着发明的某种性质，那么发明便始终都是向每个人开放的。有个后果便是发明会受到两方面的误解：既可被视为危险地背离了常规，又或是被视为轻率地陷入了探险。对大多数人来讲，发明创造的行为就是丧失了行为的规矩，这种规矩被常规的神圣不可侵犯这令人恐惧的氛围所环绕。人们被小心翼翼地训练得与惯例一致，对他们而言，哪怕偶然要去探险也几乎是不可能的。

62

许多种社会由此而一直明令禁止所有对创造行为的赞誉，宁愿奖励惯常的重复而不允许具有创造力的改变。另一方面，人们从来就无法设计出一种社会形式让每个人都有无限度改变自身行为的自由。每一种社会的作用就像陀螺仪那样控制航向，而不管各种随机的个人偏斜力。由于没有了社会与本能，万物就会像被引力放开那样，飘浮在一个没有惯例的抵触、没有先例的吸引及传统引导途径的世界里。每一行为都会是自由的发明。

因此人类的困境只承认发明是极为费力的绝技［tour de force］。即便是在靠着新玩意儿不断更新的工业社会里，真正的发明行为也使大多数人反感。现代生活中发明的鲜见与对变化的恐惧是一致的。今天读写能力的普及，不是由对新行为与新思想的及时关注来证明，而是由政治宣传或商

业广告所产生的模式化观念来证明的。

科学与艺术中被大多数人拒绝的创造性行为日益变成了少数人的特权，这些人居于惯例的正在消失的边缘。其中的任何人都只有在特殊情况下才占有任其信马由缰的入口。每一代人中只有少部分人到达了需要逐步修正旧观念的新位置。那些最为背离惯例观念的大数学家与大艺术家走在了这个队伍的前列。其他发明者的系列长度则要短得多。他们的大多数发明像重新布置家具一样源于新的冲突，而不是源于针对生存当中的独创性问题。

实际上那些供选择的解决办法便标示出有关发明行为的类型学纲要。更普通的发明类别包括与之前那些无关的大部分知识有交集或冲突而引起的所有发现。这种交集也许会使一种观念连同传统的惯例同时存在。或者说数个不相关的位置发生冲突，也可能会引出单独与相互阐明这些位置的新阐释。这类交集的结果，无论是一种观念的传播还是一些新的解释性观念的传播，它们都源于早已呈现在观察者面前的各种因素之间的冲突。

十分罕见的“激进”发明类别则抛弃了那些现成的位置。调查研究者建构自己的假设系统并要去找到这些假设能独自揭示的经验体系。这种冲突就出现在新的、未经检验的坐标值与全部经验之间；出现在未经测试的指导原则与感觉证据之间；出现在未知与常见、假设与已知之间。正是这种激进发明的方法，不同于其他靠冲突而发现的方法，却非常像一个不同于其应用的新数学论题。

如果说实用性发明与艺术发明之间的差别，类似于改变环境与改变我们对环境的感知之间的差别，那么我们就必须用感知的方式来解释艺术发明。重大的艺术发明之特殊性质，就在于它们明显地不同于之前的艺术发明。实用性发明在历史序列中来看，则没有表现出如此巨大的跳跃或是中断。每一阶段都以密集网状的队形跟随先前各阶段。可是，艺术发明似乎靠着不同的观察角度而连贯起来，而不同观察角度之间的转变实在难以一致，使得人们会对这些转变是否存在表示怀疑。

艺术事件所构成的历史序列中一个重要组成部分，就是不时出现在内容与表现方式上的突然变化，彼时整个形式语言突然遭到废弃，并被一种有着不同组成部分与陌生语法的新语言所取代。有个例子就是1910年左右西方艺术与建筑的突然改变。当时的社会结构［fabric］没有显现出断裂，而实用性发明的主体［texture］也按紧密相连的顺序一步步继续着，但艺术发明的体系却突然被改变了，像是很多人忽然意识到所继承的形式库不再符合人造物的实际意义。我们今天在所有造型艺术与建筑艺术中普遍熟[64]知的新的外在表现方式，符合对精神的各种新的解释，符合新的社会态度和对自然的各种新的理解。

所有这些思想上各不相关的革新都来得缓慢，但艺术中的这种变化却仿佛是突如其来的，还有我们今天看作现代艺术的总格局突然出现，且与先前的表现体系没有许多明确的联系。靠实用性发明积累而来的全面［all being］变化是一个渐进过程，但艺术中靠相应的表现方式而在知觉上对变化的认可却是不连贯的、意外和令人震惊的。

艺术发明的本质因而更密切地与凭借新假设而产生的发明有关，而不是与凭借以实用科学为特征的简单冲突而产生的发明有关。此处我们再次涉及将原物与复制品区别开的那些根本差异。原物涉及激进的发明，复制品则借助一些小的发现而偏离了它们的原型，各种小的发明又是基于已有发明而产生的简单冲突。因此激进的发明最有可能出现在系列的开始，激进发明是以诸多原物为特征的，而且它更像是艺术创造而不是科学证据。随着系列的“老化”，激进发明的鼎盛时期要比在开始时少一些。

我们可以将此刻想象成连接之前与之后的一个平稳阶段，除了激进的发明和原物设法使自己广为人知的时候之外，这个平稳阶段就像不时被创造出的十分微小的新物质，却具有物理科学的巨大创造力。新物质出现于现在的构成之中，从而强行推动对人类所有的抉择做出修改，这种修改不是即刻的而是渐进的，直到细微的新知识被编织进每一个个体存在。

复 制

这个为了时代自身利益而致力于变革的年代，呈现出遍及世界的复制品所有的简单级系［hierarchy］。［为此］我们只需要提及能量中存在的惊人复制过程中只有约30个粒子［particles］，或是在由约100个原子量［atomic weights］组成的物质中存在，或是在生命的基因传递［genetic transmission］中存在，而基因的传递自有生命以来仅由约200万个有记录的动物种类所构成。

贯穿历史的复制过程实际上延长了许多往昔瞬间的稳定期，让指向与形状为我们出现在我们朝向的地方。然而，这种稳定并不完美。每件人造的复制品都因细微的、意外的偏离而背离了它的范本［model］，这些偏离逐渐增加的影响就像是慢慢远离原型的遗传漂变。

“复制”这一术语是个好用却长久废弃的旧词，我们在这里重新使用这个词不仅是为了回避附着于“仿造”［copying］这一概念上的否定判断，而且也是为了将屑小的变化解释为事件重复的本质特征。既然没有细微的多余变化导致遗传漂变，则任何类别的持续重复都不可能，那么这种缓慢的历史运动在此便引起了我们的极大兴趣。

持久与变化

让我们想象一下没有任何固定形状的一段时长。这段时长里从来就没有什么可以认得出来，因为从来就没有什么反复出现过。它会是一段没有任何种类的计量标准、没有实体、没有属性、没有事件的时长——空洞的时长、永恒的混乱。

我们对时间的实际感知取决于有规律重复的事件，不同于我们对历史的认识，对历史的认识取决于不可预见的变化与多样化。没有变化就没有历史，没有规律就没有时间。时间与历史有关就如规律与变化有关一样：时间是变幻无常的历史的固定背景。复制与发明也以同样的方式相关联：

一系列真正的发明不包括所有介于其间的复制品便会近于混乱，而包罗万象的复制品没有变化则近于无形［formlessness］。复制品与规律和时间有关，发明则与变化和历史有关。

人的欲望在每一当下都对复制与发明难做选择，对是返回已知的模式还是通过新的变化而避开它感到左右为难。希望重复过去的愿望通常都战胜了要背离过去的一时冲动。从来没有哪个行为是完全新奇的，也从来没有哪个行为能毫无变化地真正完成。每一行为中，忠实于范本与背离范本都密不可分地交织在一起，相应地确保重复能被认得出来，加之诸如机会与环境所容许的微小变化。实际上，当背离范本的变化超过了如实仿造的总数时，我们也就有了发明。很可能复制的绝对总数在经验体系中超过了变化，因为如果不是那样，经验体系可能会比现在显得更加变化无常。

对常规的剖析

复制类似于聚合［cohesion］。每件复制品都具有黏合特性，使现在与过去联系起来。经验体系通过在自我相似［self-resembling］的形状中得以维持从而保存自己的存在形式。无限的变化就是混乱的代名词。普通人生活中惯常行为的数目大大多于其日常范围内所允许的极少数变异或求异的行为。实际上常规的禁锢将他紧紧地束缚着，使他几乎不可能贸然做出创造性的举动：他就像个走钢丝的人，巨大的力量将其绑在缆索上，使他无法跌入纵使希望陷入的未知领域。

每个社会都将个体约束并保护在一个看不见的多层常规结构里。作为单个的实体，任何人都被实际存在的礼仪性职责所围绕。常规的另一密度较小的框架约束并保护着他，就是将他当作家庭活动的参与者。几个家族群构成一个区，几个区构成一座城，几座城形成一个郡，几个郡形成一个国家，几个国家便构成一种文明。常规依次更开放的每一层次都进一步使个体躲避了爱捣乱的独创能力。整个常规结构虽然保持着多中心，却用许多层次保护着每一个人。有些人具有的常规框架较少，但没有人完全免除

得了常规。整个既成秩序的这些相互连接、相互支持的常规，当然会漂移与摇摆、增强与缩小以应对许多境况，这些境况全然不是时长自身所固有的，正如我们观察到每当为变化而变化，并非其他理由而被引进的变体出现在复制行为的主体中时那样：百无聊赖的抄写员给自己必须誊抄的请柬的许多摹本［copies］添加进自创的字体。

67

前面所言只描述出将各种社会联系起来的那些常规行为的一个剖面，还存在另一个方面，这一方面由对相同行为的连续重复所构成。每一行为都稍微有别于前面的行为。这些连续的变体——包括逐渐的变化，其中有些变化不受各种外在原因的影响，只是由制作者对变化的渴望而引起，这种变化贯穿于重复的各个漫长阶段——描绘出时间中的不同模式，我们会就这点尝试对时间的不同模式做出粗略的描述和分类（第88页）。要识别行为的这些纤维状时长并不容易：起点、终点与界限都极其难以解释，对它们的确定也许需要一种特殊的几何学，而这门几何学的规则仍然不为历史学家所用。

可识别的行为就是反复发生的行为，但任何对行为的研究都立刻使我们面对这一未得到解答的问题：行为的基本单元是什么？它们怎会这么多？由于人造物的限制，我们的研究领域在被限定于行为的物理产品时得以极大地简化，物理产品允许我们用人造物替代行为。研究领域仍然陷入难言的复杂，不过我们现在能将时尚、折中的复兴与文艺复兴时期视为时长的相关现象。其中每一现象都有赖于大量的惯常姿态，这种姿态保证与受仰慕的社会一道参与其中，但每一现象都占有一段不同的代表性时长（第90页）。

我们现在对复制的理解既包括行为也包括人造物。我们考察归在行为类目下的一般性重复，包括习惯、常规和礼制。被人造物（作为复制品，它们之间的差异在于粗略与精确）所环绕，我们的注意力转向仿造物与复制品。然而，象征性联想既与人造物连在一起又与行为连在一起。象征凭借不断重复而存在。象征在其使用者中的同一性取决于诸使用者共有的能

力，这种能力就是能使相同的意义成为特定形式的一部分。运用象征的人68如此这般也期望其他人像他一样做而扩充这种联想，还期待人们对各种象征做出种种解释之间的相似之处要大于相异之处。实际上，任何仿造物本身没有大量来自象征性联想的支持是不大可能流传的。例如，1949年我在维科斯［Vicos］给一位秘鲁［Peruvian］山区的牧羊人拍了一张肖像照，他却无法认出这张平展、有斑点的相纸，或是将这张相纸看成自己的肖像，因为他缺乏那些复杂的、将二维转换成三维的习惯，而我们其他人则能毫不费力地做到这点。

从这一观点来看，所有人造物和行为以及象征——或全部的人类经验——都由复制品所构成，复制品的逐步变化更多是因为细微的改变而不只是突然骤变的发明。人们始终想当然地认为只有一些巨大变化才有意义，像重大发现所呈现的那些变化，如万有引力的发现或血液循环的发现。而被极微小的改变分隔开的一些小变化，就像不同的抄写员誊抄同一文件的摹本时所出现的变化一样，都被视作无关紧要而不予考虑。依据此处所给予的解释，差别大的变化类似于差别小的变化。而且，许多被假定为差别大的变化在整个背景中来看实际上差别不大。因此历史学家收集由其他人逐步积累的那些信息，他就能以更令人满意的解释来重新阐明完整的信息实质，为此所有的荣誉都与他的名字连在一起，然而他个人的贡献只是如基于单一信息单位所产生的看法本身一样，属于相同种类的量值［magnitude］。因此传统上假定的本质差异可能仅仅是程度的差异。

我们的生物处境有些限度非常苛刻。太冷或太热、太少空气或太多有害气体，我们就会死亡。我们对其他许多变化模式的耐性也大概是同样的程度，将当下时刻用作极其微小的阀门以控制接纳进现实的变化总数。

既然经验体系从一个时刻到下一时刻都仍然是可以识别的，那么每一瞬间便几乎是对上一瞬间的精确复制。所出现的变化极少涉及整个经验体系，而这些变化与我们假定瞬间时长的长度成正比。这一猜想与我们的69直接经验相符：经验体系从这一瞬间到下一瞬间的运作不会发生很大的改

变，但事件的发展在整个下一年里会多次改变方向。巨大的历史变化占据一些主要的时长。如果这一会计核算工作得以恰当地开展，那么就没有大的事件能归属于短暂的时间，不过，讲述往昔的传统说法要求我们以为和表现得仿佛历史只是由伟大、短暂的瞬间所组成，而这些伟大、短暂的瞬间又被茫茫的空虚时长分隔开来。

历史漂变

某些类型的运动出现在我们把时间看成几乎相同的连续瞬间的累积之时，凭借一些微小的变化而逐步趋向于经长期而聚集的重大差异。将出现在复制品系列的早期个体与晚期个体间的变化称作运动可能用词不当。然而一系列的物品，每件都制作于不同的时间，而所有物品都可说成是基于同一原初形式的复制品，通过时间来描述运动的出现，就像电影一帧帧画面的模样，它们记录下行动过程的连续瞬间，它们通过光柱而闪烁便制造出动态的错觉。

复制过程受两类截然不同的运动所控制。二者可以被描述为朝向品质的运动与背离品质的运动。得到提高的品质可能会是在复制品制作者通过增加范本的优点时使范本所饱含的，就如有天分的学生超过了其二流老师的习作，或是贝多芬 [Beethoven] 丰富了苏格兰 [Scotch] 歌曲之时。被降低的品质在制作者减少了复制品的优点时就变得明显，不是因为经济的压力，就是因为他无法领会范本的全部意图或含意。农民复制的宫廷家具与服装，没才华的学生临摹的绘画，对复制品做出持续粗糙复制的地方性系列，这些都是降低品质的实例。工业上的实例则更加普遍。当优秀设计的批量生产物品开始拥有更广阔的市场和从事更激烈的竞争时，生产者便简化产品的设计以降低价格，直到产品被贬低为只是必需而不耐用的构成物中最少价值的部分。因此丧失品质至少有两种不同的向量 [velocities]：一是地方性，导向粗野；二是商业化，导向俗丽便宜。地方主义和商业主义因此被说成是各种类型的品质降低。

70

大约5 000年前并没有真正的城市和广泛的贸易，有的只是农村或渔村。人类社会到很晚近时才形成地方社会与商业社会的差别。有关这些较早时期的记录所显示的质量等级要比今天的作品少得多。一座村庄的陶器制品在一代人的时间内与另一村庄的几乎没有什么不同，只有经历过较长的不同时期，我们才开始理解到地域传统与同一系列里早期产品与晚期产品之间这一等级上各个位置有相互影响。有关大都会事件或有中心影响力的事件这一概念，以及卓越是基于古老、稳定的工艺传统之上这一概念，很可能只是随着城市出现、随着经济差异允许特殊的工匠创造奢侈品，才进入到人的意识之中。地方性的质量退化无疑比商业性的通俗化更加古老。但乡村的单调乏味仍然是文明生活的所有品质等级中最古老的。

抛弃与保留

变化是由诸实体赖以会合与分离的许多方式所引起的。现在与诸实体的即刻排列有关，历史则讨论实体的连续位置与相互关联。人的各种存在具有的不同位置使人联想到我们只能用**需求**来称呼的作用力种类。抛弃与保留连同其他过程都属于这一作用力范围——食欲与过饱、愉悦与厌恶就是这一范围的两极。

抛弃某物的决定绝非简单的决定。如每种基本类型的行动一样，这种决定出现于每天的经验之中。抛弃就是价值观念的逆转。即使这物品曾是必需品，但被抛弃后它就成了垃圾或废物。曾经值钱的东西现在一文不值，曾经合意的东西现在令人不快，曾经美丽的东西现在被看作丑陋。何时抛弃和抛弃什么，对这些问题的回答要由许多必须考虑的因素来决定。

71

废弃与礼仪

我们时代通常的看法认为废弃只是一种由技术进步和定价而引发的经济现象。维护旧设备的费用超过了用新的、更高效设备取而代之的费用。

这种看法的不完整在我们仔细考虑决定不抛弃时便显而易见。

例如，保留旧日产品的一种重要方式存在于一些民族精美的墓室家具中，这些民族明确地相信来世，这当然是埃及人［Egyptian］、伊特鲁里亚人［Etruscan］、中国人或秘鲁人墓地里巨大丧葬物藏的主要缘由。我们尽可畅想，这些社会中的工匠与对他们手艺的巨大需要相比实在太多。而必然的结论是：贵重物品的产量大大超过了物品因正常磨损和毁坏而消失的速度。

精美的墓室陈设这一观念当时一定达到了若干目的：保持往昔的遗物具有应有的虔诚并避免触摸逝者物品所带来的毒害，以及使过时的物品不再用于日常从而刺激制作现用的产品。墓室家具显然达到了明显相互对立的两个目的，在抛弃旧物品的同时又保留了它们，非常像我们的贮藏仓库、博物馆库房和古文物收藏家贮藏室里的情况。在那里，大量的堆积物等待恢复使用，而恢复使用既有赖于日益增长的稀有程度又有赖于未来的趣味变化。

这可能就是为何技术变化的速度直到约一个世纪前都如此缓慢的原因。当造物需要极大的努力、就如在前工业时期那样时，修复旧物品就比抛弃它们要容易一些。适合变化的机会也相应地比在工业经济里要少一些，工业经济中的批量生产使得消费者有规律地抛弃设备成为可能。由于受发明促成的每一变化都需要过多地舍弃现行设备，所以只有在那些烦人的习俗、习惯和器具在不知不觉中被常规所废弃时，变化才能进入现实。换句话说，保留物品的需要也许要比对新奇的渴求更加影响到人类产品中的变化速度。 72

按照对系统变化的理解，每一行动都应放在一系列相似的行动里。根据假设，所有这类相似的行动都作为范本与摹本而被串联起来。各摹本呈现出细微的差异。在每一系列里，早期行动都不同于晚期行动。对各系列的辨识常常受到多种外部干扰的阻碍，还受到早期行动与晚期行动的形态研究中不确定因素的阻碍。深层的不确定性与对每一行动的分析密切相

关，这种分析将每一行动分解为系列的各种组成部分，而这些组成部分里有些是旧行为，其他的则是新行为。但如果我们的假设有道理，那么我们就必须给有关行为任何部分的任何外部解释，补充进有关行为顺序排列［seriation］的某种说明。

建立起年代学的顺序这还不够，因为基本年代学只是将时间的片刻安排在各个片刻自己的恒星顺序［sidereal succession］中。历史学家长期无法回避的麻烦一直就是要找出事件线索的开头与结尾。传统上历史学家已在叙事史做法标示出的地方将线索剪断，但那些删剪从未将具体时长里不同长度之间的差异用作合适的计量单位。发现这些时长是困难的，因为现在只有基本年代学能测定出来：所有往昔事件距离我们的感觉比最远星系的恒星距离我们的感觉还要遥远，恒星自身的光至少还能传到望远镜里。但刚刚过去的片刻便被永远掐掉，只剩下这一刻里造出的物品。

在这一主观顺序里，抛弃行为与各时长的各种结尾有关，正如发明行为开启各时长一样。抛弃行为不同于其他类型的决裂（第99页），如同自由的决定不同于被迫的决定一样，或者如同慢慢聚积的决心不同于紧急时即刻的行动一样。抛弃行为相当于精神状态逐渐形成中的结尾时段。这种态度是由熟识与不满共同形成的：物品使用者知道物品的局限与不完善。73 物品只满足了过去的需求而不符合新的需求。使用者开始意识到可能的改进处绝不只是人造物与需求之间的不一致。

抛弃实用人造物与抛弃适意人造物的区别在于：抛弃实用人造物更具决定性意义。旧工具的解体常常十分彻底，竟使得许多重要时期的设备实际上无所残留，除了金属设备的一些画像和礼仪型式之外，而金属设备在需要新的形式时也都被熔化掉了。这种无情拆毁昔时工具的主要原因就是工具通常只具有单一的实用价值。

为情感体验而制作的物品——情感体验是确定艺术作品的一种方式——靠着这种超越实用、富有意义的延展而不同于工具。因为万物的象征体系与其实用性需要相比所发生的变化要缓慢许多，所以一个时代的工

具便没有同时代的艺术作品那么持久。用小型博物馆藏的手稿、牙雕、织物和珠宝来复原中世纪生活的象征性仿真［facsimile］，要比试图描述封建时代的技术应用容易得多。就封建时代的技术应用而言，我们只有各种推测与复原物。但就艺术而言，我们则拥有实物本身，它们被保存下来用作在实际经验中仍然有效的象征符号，而不像中世纪的工人废置不用的那些弃物。

保存旧物在人类社会里一直是最重要的礼仪。这种礼仪在世界上那些公共博物馆里的当代表现源于极为深厚的根基，虽然博物馆本身只不过是年轻的机构，但这类机构能追溯到较早时期的皇家收藏和大教堂珍藏室。从更广阔的角度来看，原始部落的祖先崇拜也具有相似的目的，要在当下对已逝祖辈具有的能力与学识做些记录。

审美疲劳

这些差别的核心问题就是，纯粹的实用品比有意义和适意的物品消失得更加彻底。后者似乎遵从更温和的抛弃习惯。这种习惯类似于一种精神疲劳［fatigue］状态，意味着一种厌倦的熟悉而不止于肌肉或神经上的疲惫。*Déjà vu*［已知］与*trop vu*［知太多］是法语批评中意思相同的词语，通用的英语中实际上没有这类说法，要不就是tedium［冗长］。审美疲劳的本质与状态最初是在1887年引起了人们的注意，彼时阿道夫・格勒［Adolf Göller］撰文论述疲劳［*Ermüdung*］，当时这一状态影响到建筑风格的许多变化，而在折中趣味仍占主导地位时这些变化尤为引人注目。[2] 这些变化之所以引人注目，不是因为彼时建筑上的变化比今天更快，而是因为那时只有少量有历史意义的风格可供选择，而在那个时期的人们看来他们似乎在迅速地耗尽往日储存的这些风格。

74

格勒是斯图加特［Stuttgart］综合性科技学校［Polytechnikum］的建筑师和教授，作为研究艺术形式的早期心理学家，他属于赫尔巴特［Herbart］在美学中开创的抽象形式主义传统。大约自1930年起，格勒的

Formermüdung［形式疲劳］这一用语已开始被广泛使用，然而却没有人进一步讨论他的思想。对格勒而言建筑是一门有关纯粹可视形式的艺术。在他看来建筑的象征性内容无关紧要，建筑之美来自线条、明暗关系的令人愉悦却无意义的闪现。格勒的主要期望是要解释视觉愉悦的感觉何以处于风格序列所显示的不断变化中。格勒思想的中心内容是：我们喜爱令人愉悦的形式源于回忆起各种形式这一心理活动。既然所有内心的知识都由这类记忆遗留物所组成，那么欣赏美的形式便需要储藏丰富的记忆。趣味随熟悉程度的变化而变化。我们对纯粹形式的喜爱，随着我们成功恢复对它完整而清晰的记忆而趋于平淡。整个记忆大概包括随着任何经验循环单元而出现的种种令人懊恼与不满之处："亲不敬，熟生蔑"［familiarity breeds contempt］。这些彻底的回忆引起疲劳，而且这些回忆还导致探求新的形式。不过，随着注意力集中于内容，形式疲劳这种习惯便弱化了，而对象吸引我们注意力的程度也与其意义的复杂程度相符。

艺术家本人最易置身于无聊［tedium］之中，克服无聊靠的是发明新的形式组合和朝着先前确立的方向更大胆地推进。这些推进遵从逐渐分化［differentiation］这一习惯，因为它们必须一直是主要记忆图像上易于识别的变化。各种分化在年轻的设计师当中更为显著，而随着一种风格接近尾声时分化的节奏就变得更快。要是一种风格不管因为什么而在早期被中止，那么它未用过的元素便可被其他风格的参与者用来适应其他风格。

人的心理作用无法由任何孤立的变化过程来解释。格勒低估了现在与过去之间复杂的相互作用中其他一些作用力，他还没有清晰地理解复制的传统作用力，或是没有清晰地理解人类对多样化的要求，这种要求是由发明的行为来满足的。可尽管格勒过分坚持无聊或疲劳是驱使设计师从安排妥当的位置转向规划不够完善的位置的唯一推动力，但他还是清晰地将艺术视为由相关联的各种形式系列所组成，形式系列逐渐地相互不同，直至同类别的潜能全部得到发挥。

第四章

时长的若干种类

现代的职业人文学者是一种因测量法［measurement］的“科学”性质而自称看不起它的学究式人物。他把自己受命从事的工作视为用正规的论文语言对人的各种表达方式做出解释。可解释什么与测量什么在工作上却是相似的。两者都是翻译的成果。被解释的对象被翻译成词语，而在这对象被测量时就被翻译成数字。遗憾的是，今天连篇累牍的历史研究只有一个容易测量的维度：就是日历的时间，日历时间使我们能一个接一个地排列事件，但却没有别的事可做了。历史科学领域仍然对其他的数字无动于衷。不过我们能运用没有数字的测量法语言，如在拓扑学里，拓扑学的研究对象是各种关系而不是量值。日历的时间表示不出事件的变化速度。历史中变化的速度还不是一个需要精确测定的问题：只要我们对时长的不同类型有一些了解，我们就会取得进展。

造物的历史涉及物质的存在，而物质存在则比那些有关文明史的苍白回忆要真实得多。而且造物史研究所描述的各种图形与形状还是如此的特别，以至于人们要问人工制品是否并不具有确切种类的时长，所占据的时间也不同于生物学的动物和物理学的天然原料。各种时长，就像各种现象一样，依据种类而变化：各种时长由独特的各时间段和各时期所组成，而

既然我们能如此轻易地将各种时长变成日常通行的太阳时［solar time］，
77 我们的语言类推习惯便使我们忽略了独特的各时间段和各时期。

快发事件与慢发事件

时间具有各种类的变体：宇宙中的每一引力场都有根据质量而变化的不同时间。在天体时间［celestial time］中的同一瞬间，地球上没有哪两个点真正与太阳有完全相同的关联，尽管我们对时区的有效协定校准了时钟的区域一致。既然我们用时间段来定义时长，那么人的寿命与其他生物的寿命便遵循着不同的时长；而通过占据不同体系的间隔和时期，人工制品的时长也不同于珊瑚礁或白垩质峭壁的时长。语言的惯用手法不过只提供给我们太阳年及其倍数或约数以描述所有这些种类的时长。

圣托马斯·阿奎那［St. Thomas Aquinas］在13世纪推断天使们的时间本质，并遵循新柏拉图主义的［neo-Platonic］传统[1]，重新将*aevum*［永久］这一古老的概念用作人类灵魂和其他神性存在物［divine beings］的时长。这种时长介于时间与永恒之间，有始而无终。这一构想绝非不适合于人工制品诸多种类的时长——人工制品是如此经久不衰，它们发生于地球上每个活着的生物之前，它们是如此不可磨灭，它们的留传最终说不定会近乎无限远。

将我们的注意力更多地限制在人造物的历史而不止于它们的未来，我们必须考虑到，用什么条件来解释这种多变的变化速度呢？社会科学家将物质文化描述为一种附带现象［epiphenomenon］，亦即描述为一种社会科学家已阐述并说明过的作用力影响的必然结果。例如，小社会耗费的能源比大社会少，它们因此少有可能开创重大的事业。对文化成就的这样一些定量评价盛行于社会学、人类学与经济学领域里。有个实例就是对20世纪
78 工业生活中艺术家与设计师的地位所做的经济学解释。对经济学家而言，人工制品根据市场而变化：对一件物品的需求大小影响到生产量；改变产

品的机会随生产的变化而变化。

但是我们先前对原物与复制规模所做的区分使人联想到另一种讨论方法。大量复制品的存在说明有广大的公众，广大的公众也许会渴望变化或是谴责变化。当人们需要变化时，公众本身也只是要求对实际产品做些改进或发展。公众的需求只认可已存在的物品，不像发明家和艺术家的心思更多是把各种可想的办法用于针对未来，他们的推测与组合遵从一条完全不同的顺序习惯，此处被描述为相关联的连续实验以组成形式序列。

设计者与消费者之间的分离在多种社会里当然并不适用，那些社会中多数物品都是在家庭圈子里制作的。但原物与复制规模的分类对小农社会而言却是适用的，也适用于部落围场［tribal compound］和18世纪欧洲的一些宫廷。没有原物就不会有复制品，而原物家族便使我们直接回到了人类社会的起源。如果我们想要探究变化的本质，我们就必须仔细观察形式的序列。

复制品可以直接反映出像财富、人口和能源这样一些量值，但这些量值并不能独力解释衍生出复制品的那些原初或基本表现方式的发生率［incidence］。那些基本表现方式依次出现在各种形式序列里。这一构想假设发明不是孤立的事件，而是我们能勾画出有诸多联系的各个相关联的位置。系列法的这一概念还假定在发明的序列里有一个结构顺序，这个结构顺序独立存在于其他的条件之外。具体的顺序可能会被扭曲，而发明的序列也可能受外部条件的遏制，但顺序本身并不是这些外部条件的结果。在某些环境下，新形式的序列里固有的结构顺序对许多观察者来说是显而易见的：我们在希腊的人物雕塑、哥特式建筑和文艺复兴时期绘画的那些早期阶段中十分清楚地认识到这种结构顺序，在这些早期阶段里，各种有关的解题方案相关联地运行，以一种易于识别的顺序相互跟随，就像是不折不扣地依照这些不同演进所共有的优先计划条件。　79

这种类型的运行仍然绝非常见。由于有关欧洲历史的概述完整，这种类型的运行在欧洲比在其他大陆更经常地出现在眼前。但它们的出现却相

距甚远，仿佛这一量值的事件无法频繁再现。也许它们就像*aurora borealis*［北极光］，最显眼在某些纬度而不是其他纬度，正如心理场［field］的表现形式只有在特殊的环境下才看得见。

艺术家传记的类型学

更容易用于观察的是有关著名艺术家的一些传记。艺术家传记的惯例和格调能告诉我们许多有关其历史情境的信息，然而多数艺术家的传记并不吸引人。传记通常分为几个惯常的部分：学徒期、早期的委托、婚姻、家庭、成熟期的作品、学生与仿效者。间或传记中的艺术家外出游历，他的路线偶尔与那些更有趣的人物的路线交叉。切利尼［Cellini］不是个有趣的艺术家，却过着一种令人激动的生活，这种生活使他不用从事艰难的艺术职业。

寻求个人表现的个体，在遇到当地备有可选择的方法有利于自己进入职业时，就必须挑选一些他将来会用到的部分。气质与正式就业机会之间的这种逐渐调和是艺术家传记的特点。我们的证据限于那些经受过时间侵袭的职业成就：对于个体与机会之间所有那些不确定的调整，我们只有“成功的”结果，而从这些结果中单单只浮现出几种类型，我们有关这几种类型的知识仍然限于欧洲与远东。作为一种文学体裁，艺术家传记在别处是见不到的。

就本身而言，一种形式序列超过任何个体一生中用尽种种可能手段的能力。一个人仍然会想象多于实操。他的实际操作遵从着序列的规则，这一序列中各位置而不是间隔均得以确定。他的想象与实操都取决于他在序列中的位置，取决于他进入该形式类别的入口（第30页）。每次的那些机会与相应的人的气质之间存在着一种亲和力。

80

有一些进展缓慢、有忍耐力的画家，诸如克劳德·洛兰［Claude Lorrain］和保罗·塞尚，他们的传记里都只有一个实在的问题。他俩同样致力于描绘风景，也同样为自己的艺术效果而发现了已过时的老师们。克

劳德靠着他的波洛尼亚［Bolognese］前辈多梅尼基诺［Domenichino］和卡拉奇兄弟［the Carracci］，改造出由罗马和坎帕尼亚［Romano-Campanian］古迹构成的风景画。塞尚则求助于普桑，像众多对地壳构造［tectonic］秩序有兴趣的法国画家那样。这些相似之处不仅仅是传记上的一些巧合，也不单单是气质上的类同。赫库兰尼姆［Herculaneum］和博斯科雷亚莱［Boscoreale］那些无名的壁画家，与17世纪的无名壁画家们和与塞尚联系成连续的阶段，这些阶段由千年来在研究风景画的清晰结构时出现的一些不规则间隔来划分，这些阶段很可能会以同样不可预测的节奏延伸到更多代的艺术家。这种类型的艺术家只有在温文尔雅的时期才会成功，其时一些特殊行业的优势允许喜欢思考的人们有闲暇去达到他们充满艰难困苦的各种卓越。

在这些条件下，而且只要那些过去的图画或是它们的派生物继续存在，具有某种气质的画家就会被鼓起勇气以同时代所有的能耐去迎接挑战。安格尔［Ingres］朝着由拉斐尔标明方位的路线继续前行；马内［Manet］则接受了委拉斯克斯［Velázquez］置于他面前的挑战。现代作品从过去的作品那里得到标准：如果现代作品获得成功，它就会将此前未知的因素添加到同一形式类别的地貌［topography］中去，就像新地图在一片熟悉但却不完全了解的地带里描述意想不到的地形。有时这地图似乎业已完成：再没有什么东西可以添加，这个形式类别看来是封闭的，直到另一个有忍耐力的人接受来自貌似完整状态的挑战，并再次成功扩展这一形式类别。

与这些好思考单一问题的艺术家完全不同的是那些全才。他们的入口可以出现于两种形势，即社会革新或技术革新中的任何一种。这两种形势有时同时发生，就像文艺复兴时期那样。技术革新就像春天的解冻期：万物都一起改变。造物史中这种转折点出现在新技术突然需要所有经验都呈现出新技术类型之时：电影、电台和电视的导演们在20世纪便如此改变了我们的世界，而今天的瓦萨里自当发觉自己的入口要再过约一代人才会准

备妥当，到那时他会记下和渲染这些有声影的传奇性人物，有关他们的神话也早已与古希腊罗马时期［classical antiquity］的神话会合。

利于全才出现的另一转折点，是整个社会经过巨大动乱后沿着新的力线［lines of force］被重新安置之时，彼时长达一两百年的时间里，新存在的种种假设所具有的那些无比复杂的结果、影响和派生物都必定会排列得井井有条并得到利用。那些全能艺术家最大的一次集结，出现于文艺复兴时期的意大利，他们在巨商和小贵族、教皇和*condottieri*［雇佣兵队长］的赞助下，在意大利成功地发展为一种清晰可辨的社会类型。阿尔贝蒂［Alberti］、莱奥纳尔多和米开朗琪罗就是这一类型最著名的意大利代表人物;［美国的］杰斐逊［Jefferson］则属于甚至更罕见的类型：艺术家兼政治家。

新大师们掌有控制权时发生社会迁移［social displacement］的这些重要时期当然并非总是艺术复兴的时期。法国国民生活的革命性改变在18世纪末出现过一些新的和显著的时尚，但却没有可媲美15世纪意大利的那种根本性的艺术革新。一般而言，这种复兴必定出现在艺术作品里面和艺术家群体中间，它不会来自政府法令。有时当足够的未来机会仍然显现于现时传统中时，就必定没有革新。像全才是因革新的时代而出现一样，对单一问题有忍耐力的研究者也是在有明确远景的时期才成功。

以为任何时间阶段总是有着一个统一形成的结构就如上述话语可能暗示的那样，这就会不符合历史。但同样不符合历史的是将建筑史研究中的特定时期如伯利克里［Periclean］时期，描绘成具有未成形或无限可能的时期。确实无疑的一些目的已经达到，新的可能具有的外形也清晰可见。

82 ［古希腊建筑师］穆内西克莱斯［Mnesicles］同代的那些人几乎没有选择，只是从一个刚获得的位置挪到他们从自己的有利地位见到的下一个位置，有利的地位在于，他们是当时民众中判断机会成败的专家。

极少数具有合适入口的全才还共同拥有能力一连串地夺取大量可利用的位置，因此他们的所为先于几代的后继者们，他们甚至在所参与的系列

过时之前便隐约预示出另一新的系列。米开朗琪罗便是这些预言式艺术家中最著名的一位；菲狄亚斯［Phidias］也许是另一位。这些人在数年的工作里预想出的系列，几代人定得缓慢而费力地展开：他们能凭借想象力的非凡成就在相对完整的规划里先期提出未来的形式类别。这种成就不容易被他们的同时代人注意到。这成就在事件发生后很久，才较清晰地呈现在具有全景式后见之明的历史学家面前。这种情形导致这么一个印象：变化会因这类杰出个体的行动而被吹嘘成提早准备就绪。

艺术家特有的一些其他传记模式也能被我们认出来。这些模式的数量稀少，也许只是因为世界上艺术家与工匠传记保存下来的太少，但更像是因为［艺术家传记］类型的变化就有关发明家的传记而论是不起眼的。所以葛饰北斋［Hokusai］作为痴迷类型的画家与乌切洛相似，皮耶罗·迪·科西莫［Piero di Cosimo］、伦勃朗［Rembrandt］与凡·高［Van Gogh］也属于这一类型，因为他们是孤独和性格内向的人，绘画是他们的全部生命。他们既不好思考又没有耐心，既不是全才又不具预见性，但他们是孤僻的人，他们完全占据着他们在各自的特定入口所获得的位置。甚至可以说建筑师，他们的工作需要合群的德行，在他们中间也能见到这类人：弗朗西斯科·波洛米尼和瓜里诺·瓜里尼［Guarino Guarini］的经历，从各自奇怪、紧张和完整的实际情况来看，便属于这种痴迷型的一群，而他们又是用这个实际情况来表达自己孤独的、想象中的世界。

一种迥异的类型是传道者类型，他的使命是通过传扬自己的感受力来改善这个可视世界。20世纪没有哪位重要的建筑师能够不穿传教士服而去开业的。传教士艺术家通常是精力充沛的老师和多产的作家，最活跃时期就是他在主管学院的常规工作之时。法国建筑趣味的领导者昂热-雅克·加布里埃尔［Ange-Jacques Gabriel］，或者弗兰克·劳埃德·赖特［Frank Lloyd Wright］与乔舒亚·雷诺兹爵士［Sir Joshua Reynolds］便是实例。他们每一位都推行一种专制的趣味，这种趣味基于优选的传统特质之上，加布里埃尔和雷诺兹是从贵族传统中获得这种趣味，而赖特则是从

83

H. H. 理查森［H. H. Richardson］和路易斯·沙立文［Louis Sullivan］两位老师那里获得这种趣味。

艺术史中存在着两种不同的革新者。他们中间最少见的是那种先驱者，如布鲁内莱斯基［Brunelleschi］、马萨乔［Masaccio］或是多纳太罗［Donatello］，先驱者的创造力只是每隔几百年才有一次找到合适的入口，彼时新的知识领域由于他们的努力而得以开启。另一种革新者是反叛者，他脱离自身的传统以便自己说了算，要么像卡拉瓦乔那样改变传统的色调，要么像毕加索那样对传统的整个有效性提出质疑。先驱者也许还是一位像塞尚那样好思考或痴迷型的艺术家。没有成为反叛者的先驱者暗中在旧的领域里奠定新基础。先驱者会没有模仿者：他总是*sui generis*［与众不同］，反叛者则成群出现，因为反叛的方式容易被模仿。先驱者引导着新的文明，反叛者则确定了解体中的文明的那些边缘。

真正的先驱者通常出现在地方性文明的发生之地，那里的人们长期都是新的行为的接受者而不是创始者。像毕加索这样的反叛者则发现自己位于旧的大都市文明的中心。适合先驱者的必要条件是其活动要新，适合反叛者的则是其活动要旧。先驱者必须用旧行会的外表来塑造自己的工作，像曾是金匠学徒的吉伯尔蒂［Ghiberti］；或是必须在社会的底层找到一个场所，如早期电影的创作者。另一方面，反叛者决定自己的一生要在他们所鄙视的社会的边缘发展，则必须形成新的平民条件以追求生活与工作的某种统一。高更［Gauguin］就是最著名的例子，他以中产阶级避难艺术家的独特方式在塔希提岛［Tahiti］原住民中间坚持着巴黎式放荡不羁［bohemianism］的浪漫流俗。

这六种类型的职业：先驱者、*hommes à tout faire*［全能者］、痴迷者、传道者、沉思者与反叛者都同时存在于现代西方社会中。当然，他们不会全部都占据着那些相同的形式序列。每个序列只将其特殊分类学年代的机会提供给具有适合好入口气质条件的那一群体。因此，当代的电视邀请独特气质类的人做电视导演，但十年后电视会需要另一种气质，而今天可能

是电视导演的人，那时也许起劲地从事着另一更愿提供给他们入口的戏剧形式。

我们看看其他社会和早先的时代，要纪实地描述各种职业的存在就变得不可能了。放浪不羁的文化人［bohemian］在17世纪前的欧洲或中国是难以确定的。实际上，更古老的社会里各职业之间的界限可能并不像今天那么明显，沉思型艺术家与痴迷型艺术家合为一体，就如先驱者与反叛者合为一体，或是全能者与传道者合为一体，没有当代强调的那种清晰的分界线。在中世纪，个体艺术家仍然隐身于教堂与行会共同的门面之后。只有古希腊罗马和中国的史书才稍微具体地记录有关个体艺术家生平的情况。我们有关埃及王朝工匠的全部信息就是文本里的几个人名和几行文字。有关美洲、非洲和印度的其他古代文明的记载则没有显露任何有关艺术家生平的信息。可是考古学上的明证一再显示出各城市里都存在变化快、有联系的产品系列，而在外地和乡下都是变化较慢、有联系的产品系列，一切都表明存在着我们会称作艺术家的人。那时的艺术家们不像今天在主要国家的大城市里同时一道成功，大城市里同时存在的形式类别要多于现有与之相配的人才。例如，前卫绘画在当代主要吸引了反叛者，而先驱者和沉思者要么假借一种自己不会成功的保护色像小人物那样作画，要么成为其他行会如舞台设计或广告艺术行会的成员，行会要比为时髦的商人作画更迫切地需要他们那些特有的癖性。在那些更古老的社会里，同时处于积极发展中的序列会更少，所以合适所有气质范围的机会也相应更少一些。

85

部落、宫廷和城市

对造物史中快速变化与慢速变化的暂时性解释此刻便出现了。有人以艺术为业，有人花费全部的时间制作无用的物品，他们的这种介入导致慢发事件变成了快发事件。在有几百个家庭的部落社会里，每个人的大部分时间都必须在恶劣的环境中不停地为食物而劳作，也就从来没有除谋生之

外的足够余暇来为不生产食物的工匠们组织那些专门的行会。在这种社会里，产品的确有变化，但这种变化是偶然趋势的变化，是积习的变化，是包括一些细微变异的日常重复所带来的变化，这种变化经过数代人而具有一种独特的模式。

这一模式类似于更复杂的社会结构下人造物的变化模式。它展现出陶器、房屋和礼仪器具在不同类别里从分类学年代的早期到晚期的预期发展。不同的形式类别互相接续。专注的研究者能在三四代人的范围内察觉到一个符合该部落物理特征的清晰形状。但这种发展、接续和形状比在更大的社会里要缓和一些，也不太清晰，而且速度也要慢些。更少的事件发生，更少的发明出现；该部落几乎没有凭借自己的产品而获得自觉的自我界定。

这种对比只是挑选了极端的事例——由数十个艰难生存的家庭组成的微小部落，与有些角落和窗台来掩蔽众多有发明才能的头脑沉思的大都市——来证明变化的最缓慢与最多样的类型。在这两种变化类型之间至少有两个过渡的位置。要以为这一梯度是持续平滑的话那就过于简单了。在伦敦或巴黎与亚马孙地区［Amazonia］或新几内亚［New Guinea］丛林部落之间，社会组织的逐渐变化完全不是连续的；它们更像是以险峻高耸的层层悬崖来隔开若干片梯田的高山峭壁。

86

绝对人口的多少并不重要。小城市引发重要历史事件的次数比大城市多。就快发事件而言，城市环境即便不是充分条件也是必要条件。有特权的城市居民不是自给自足的部落，而是一群统治者、工匠、商人和［社会］寄生虫，他们依靠散布于农村地区的农业人口生产食物的劳动，此时的环境便是城市的。

只有城市生活还不足够。外省全都有城市，但外地城市生活的单调乏味是众所周知的。它之所以单调乏味，是因为外地城市就像个通常只能从更高一级的神经中枢接收和传递信息的器官：它无法发出有关自身的许多信息，除了有关疼痛或是不适的信息以外；而它的活跃人士总是移居到事

件的真正中心，那里有关整个群体的主要决定已经做出，那里权力的集中同时形成一个适合艺术家发明和设计的赞助人阶层。这些就是真正的大都市环境。它们是出现急速历史变化的唯一必要条件与充分条件，而急速的历史变化一直标志着人类主要城市里的生活。

因此我们在此论述艺术事件的速率时有四个社会阶段需要考虑：（1）部落生活，直面自然且供养不起工匠；（2）拥有自己缺乏独创性的艺术的外地城镇，包括那些只为政府所在地的首府；（3）包括具有发明能力的专业手艺人的部落社会；（4）掀起看不见却是决定性风尚［orders］的城市或宫廷。这个列表适合古希腊罗马文明、中国的朝代社会以及自1800年以来的现代世界，这个现代世界的政治划分，是由那些统治国家和殖民帝国所决定的，是由那些吸引了外地人才精华的首府城市所决定的。这个列表也同样符合古代美洲的城市文明。将外地城镇列入比有着自身工艺传统的部落社会更不适宜的环境，这似乎不合情理，但就原创艺术活动的环境而论这是有道理的：19世纪中期非洲的阿散蒂［Ashanti］青铜匠作为艺术家所处的位置，比起同时代芝加哥［Chicago］或摩苏尔［Mosul］的同行可能有利一些，后者仅限于制作外省的复制品和实用器皿。

87

1400年以前的中世纪欧洲需要有一种不同的体制。封建宫廷、修道院和主教座堂是重要委托［commissions］的生成中心；周围的乡村是接受地区，而那些更大的城市为了接近利益与权力则依赖周期性存在的王朝。在文艺复兴时期以后，那些首府城市便上升到更重要的地位；但直到1800年，欧洲许多小型王侯宫廷才成为艺术成就卓著的真正中心，它们与大城市只呈现出罕有的地方性联系，而大城市本身在某些方面比诸如支持过歌德［Goethe］的魏玛［Weimar］小公国还要土气。今天大众娱乐与工业化的单调使世界相似得如此彻底，以至于只有最富裕的城市和几座大学城仍然是学术与鉴赏力的堡垒。

艺术赞助的不同历史风气为我们前面讨论的六种职业提供了不同的环境。先驱者和反叛者在部落社会或在地方城镇生活中都没有地位，地方城

镇生活中不墨守成规会招致严惩。只有最富有的权力中心才会支持全能者或者他的学院派对手，即传道者*chef d'école*［学校主管］。痴迷者和沉思者可以在任何地方工作，但他们的训练与养成需要他们花些时间待在宫廷或靠近赞助的发起者以成为快发事件潮流的一部分。

换句话说，造物史中只有两种显著的速率。一种是在小而孤立的社会里日积月累的趋势所具有的冰川状速度，一发生微小的有意识干预就会改变变化的速度。另一种是，快速的方式就像森林火灾，跳跃的火势越过超乎寻常的距离，这时分开的各个中心区便会同样地熊熊燃烧。近代发明史中关于这种相距甚远的表面行为有很多事例，如两位或多位专业人士互相不了解对方的工作，却根据共同的前提和相似的方法而独立且同时地提出相同的解决办法。

88

快发事件的一个重要变体可被描述为间歇性时长的节奏：一个问题早期得到关注，如希罗的蒸汽机，或者古希腊罗马时期的静物画。由于缺乏辅助条件和进一步的技术，当时的发明便在默默无闻中被搁置了数百年，直到那些条件被创造出来让这一形式类别重新进入另一文明的发明意识之中。事件的这种间歇状态有着飞速的瞬间，这种状态且局限在文明的几个主要中心区，但它在节奏上没有规律，这种状态的全部后果要推断出来极其费时。

从先驱者到反叛者的整个艺术职业系列，因此只有在大都市的环境下才能开展，其时大量供选择的有效序列都可利用。快发事件有赖于赞助与职业的有利环境，而慢发事件则以地方城镇或部落环境为特征，在那些地方既不存在赞助也不存在职业的可能去刺激对各种形式类别做出更急速的探究。

时间的各种形状

人造物占有时间的方式在数量上很可能同物质占有空间的方式一样不

是无限量的。在限定时间的种类方面所遇的困难一直都是要去找到有关时长的合适描述，这种描述应该依据不同事件而呈现出差异，然而评价事件则以固定的尺度为标准。历史学没有元素周期表，没有对类型或种类做出分类；历史学只有太阳时和将事件分类的几个旧方式[2]，但没有关于时间结构的理论。

如果比起无法将每一事件理解为唯一的和不可归类，人们更愿意好歹有个原则用于事件分类，然后接着就是：经分类的事件就会按密集的与稀少的阵列［array］之间的差异化顺序而汇集在特定的时间段内。我们正考虑的这些类别所包括的事件被说成是解决问题的先进方案，而对解题方案的需求又被每一后继方案所改变。一连串快发事件是密集的阵列；一连串慢发事件并有许多间断的则是稀少的阵列。在艺术史中偶尔出现的是：一代人甚至是一个个体不仅是在一个序列里，而且还在整个系列的各序列里达到诸多新的位置。在另一极端，一种特定的需求会存在数代人甚至数百年而没有新的解题方案。我们已借快发事件与慢发事件之题考察过这些情况。这些情况被解释成是依系列中的位置而定，依人口的不同中心区里发明的变化速度而定的。现在就让我们进一步看看系列位置的阵列里的各种变体吧。

89

位置的价值

苏巴兰［Zurbarán］所作的《传教活动》［*Apostolado*］是件统一和连贯的艺术作品。[3] 它由十二三幅描绘使徒的油画所组成。每幅画都可以单独观看，但画家的意图和赞助人的愿望是让整组作品一起被看成规定的序列里一件整体的［corporate］艺术作品，并且占据着具体的空间。许多人造物都有相似的整体特性，这种特性要求人们按预定的顺序来理解成组的人造物。处于其环境中的建筑物便是一个空间序列，最好按建筑师所规划的顺序来观看；雕刻的面部和公共喷泉或纪念碑互不连接的各个部分也应如规划的那样走近；而许多画作最初都设计成每幅作品在序列里都有一个

固定的位置，整体的叙事效果也许是由序列中的固定位置而产生的。

在这类整体艺术作品中，每一可分离的部分除了作为一个物件的自身价值之外还有一种位置价值。通常我们对人造物的理解直到其位置价值能得以重现或再次发现时才是完整的。因此同一人造物能完全不同地既被视为与背景分开的物品，又被视为处于预期环境中的整体作品。古希腊罗马艺术非常依赖位置的价值：菲洛斯特拉托斯［Philostratus］的《画记》［*Imagines*］，埃伊纳岛［Aegina］或帕特农神庙上截然不同的山花［pedimental］叙事浮雕便是实例。位置的价值往往补充了阐释，如旧约和新约故事用比较［parallels］、前型［antetypes］和预兆［prefigurations］来组成一对对时那样，这种方式一直是基督教教义的组成部分，先于普鲁登修斯［Prudentius］《双关的圣约》［*Dittochaeum*］出现。[4]

90

对于这些得自空间位置的明显价值，我们能给其增加得自时间位置的另一类价值。因为艺术作品不能存在于相连接的序列之外，而相连接的序列自远古以来便连接着每一件人造物品，每件物品在那个系统中都占有独特的位置。这一位置由地点、年代和序列的坐标值来标示。物品的年代不仅具有通常自其面世以来历经多年而累积的绝对价值：年代就物品在相关序列中的位置而论还具有分类学的价值。

分类学年代扩展了我们有关历史位置的概念。这一概念要求我们将每件物品与其出现时所属各个变化中的形式系统相联系。因此有关物品的惯常名称便是不适当的，因为这些名称都太笼统。要说明一幢像塞文欧克斯区［Sevenoaks］的英格兰乡村房屋的分类学年代就会过于明显地宽泛，它是在数百年的时间里建成的；在确立分类学年代时，我们可以仅仅考虑房屋的各个部件以及将它们整合起来的意图。例如，一道巨大的楼梯如果修建于1560年，那它在楼梯类别里就是一个非常新的形式，因为开始在西班牙和后来在意大利修建巨大的楼梯不会早于16世纪初期。[5] 1760年的一次改造将不对称的、哥特式的变化硬塞给了一幢由约翰·韦布［John Webb］（1611—1674）建的旧房屋，这次改造在如画的［picturesque］建筑外观的

形式类别中同样是非常时新的，而韦布的基础在其意大利风格［Italianate］的形式类别中便是晚期的了。

不同时期及其长度

因此每件人造物都是一个不仅具有各种特征、每一特征还有不同的分类学年代的复合体［complex］，而且还具有许多成丛［clusters］的特征或面貌，每一丛也有自己的年代，就如其他的物质有机体，譬如哺乳动物，哺乳动物的血液和神经在生物学上并不一样古老，而眼睛和皮肤则具有不同的分类学年代。 91

因为时长能用绝对年代与分类学年代这两个标准来测量，所以历史时间似乎是由许多包络线［envelopes］构成的，除了只凭从未来经由现在而到过去的流动之外。这些包络线，从它们是由其内容所确定的不同时长这个意义来讲，它们全部都有不同的外形曲线，我们对它们能够轻易地用大与小的各形状族［families of shapes］来归类。我们此时对极小形状的个人时间不感兴趣，不过我们每个人都能在其个人生活中看到这类形状的存在，它们由同一行为过程的早期和晚期的各种变化形式所组成。各种变化形式贯穿于所有的个体经历中，从数秒钟时长的结构到整个一生。我们此时主要关注那些要么长于单个人类寿命，要么作为集合时长需要大于个人生命期时间的时长之形状与形式。最小的这种形状族就是一年一度的系列服装流行款式，它们在现代商业生活中是由服装工业精心培育的，在前工业的体制里它们是由宫廷礼仪精心培育的，而流行款式在前工业体制里是上层社会阶级最有效的表面标记。最大的形状如一些总星系［metagalaxies］是极少有的：它们隐约暗示出它们作为人类时间的特大形式而存在：西方文明，亚洲文化，史前、野蛮和原始社会。介乎最小形状与最大形状之间的则是基于太阳年与十进制［decimal system］的传统周期。也许20世纪的真正优势就是它与任何事件的自然或可测定节奏都不一致，除了末世论情绪将民众压倒在1000年这个数字降临之时[6]，或是1890年

后只不过因与18世纪90年代法国恐怖时期在数字上的对应而引起的世纪末［*fin de siècle*］消沉。

艺术历史里当然没有什么是要么对应一个世纪要么对应一个世纪的最后十年。可是在我们细想古希腊罗马艺术传统上被认可的持续阶段时，我们便面对十个世纪——1 000年，从约公元前600年到约公元400年这么一段可能的时长。但其他的千年时长一下子想不出来，而且这段古希腊罗马的时长靠的是对首尾两端的任意删剪。

92

与其花篇幅去回顾有关属于另一种推测的“必然”历史时长的那些周期概念，我们本可以更仔细地考虑据说对应于造物史中已知“有效”时长与间隔的那些时期。一年期当然有效——它包含四季的循环。许多种工作安排在一年的时间内。人的骨骼在一年里明显变老，不太详细的预先计划也是逐年提出。

古罗马五年期的人口普查［lustrum］在社会主义国家的计划里重新受到青睐。对人类事务而言，五年期当然是比十年期更适用的时间段，十年期对于日常计划来说太长，对于许多记录而言又太短。十年期只是世纪里十进位的位置。十年期与世纪都是任意的时间间隔而不是有效的时长。其他一些文明宁可使用［比世纪］更短的时长，比如墨西哥各民族的52年期［52-year period］，由每13年为一小纪［indiction］的四个小纪所组成。它大致相当于一个成年人的生命长度。这种对应也许是巧合，因为52年周期被一个农耕民族编制出来用于占星术，便是基于太阳年与260天长的老式农用历年的组合。

比我们使用的世纪更切题的是一代人的时间长度。它在不同时期根据不同的目的来推测：在人口研究中一代人估计为25年，但在普通的历史研究里它达到了32至33年。更长的时长也许更符合于一般事件的发生，而较小的位数则与生物替代的简单事件相符。三代人便近似于我们使用的世纪，也许可以这么认为，这种周期会有助于我们的研究，它符合时尚的革命，时尚方面祖父母在服装与家具上的趣味被子女拒绝之后又重新得到孙

辈的喜爱。然而，实际上时尚的这些周期性回归需要不到半个世纪的时间，并且它们的回归受制于来自事件其他方面的破坏性干扰，就如克鲁伯［Kroeber］和理查森在他们基于自约1650年以来女士时尚的出色研究所指出的那样。[7]

93

作为模数的小纪

我们没有既符合个体预期寿命（圣经中的“70岁”［threescore and ten］是个例外），也符合统计学推测的一代人时间长度（25至33年）的习俗日历时长。个体预期寿命与一代人时间长度当然在19世纪都快速地改变了。1800年前的个体预期寿命与新近推测的旧石器时期人的预期寿命区别不大，旧石器时代的人出生时——像古罗马人和旧秩序［*ancien régime*］的法国人，现代的保险精算师预计他们活不过25岁。这些人在自己的时代当然不会苦恼于这种观念：有些人活到老，另一些人死得早，但没有人做过非常仔细的记录。对人的一生所做的有效划分因此与今天的几乎一样。婴儿、儿童和青少年，年轻的、中年的和年老的成年人曾是六个惯常的年龄组。其中只有最后四个与我们有关，包括了艺术家和工匠的有效生命期，从约12或15岁起一直到老。从这时起艺术从业者的工作有效期可能有60年左右，其中很可能只有50年处于盛期状态。我们可以把50至60年当作艺术家生命的通常时长，而不是哪个60岁以上的人物。这一时长的四个阶段——准备，接着是早期成熟、中期成熟与晚期成熟——每个阶段持续约15年，类似于古罗马历法中的［15年］小纪，以及发展心理学所说的人生转折期［climacteric periods］。无论如何，“小纪”这一术语比传统使用的“10年期”更适用。10年期实在太短，常常不能与艺术家毕生从事的工作中一些重要变化相一致。比小纪长的时代［periods］又错过了这些变化：长于10年短于20年的时间段既符合传记中的一些关键时期，也符合形式发展史中的那些决定性阶段。

让我们从艺术家传记转而讨论主要引起我们兴趣的那些相关联事件系

列的时长。艺术史中技术发展的某些类别需要约60年来使自己公式化，还需要60年用于最初的系统化应用。哥特式建筑中大规模带肋拱顶的建筑物之早期历史始于约1140年的法兰西岛［Ile de France］，而哥特式空间组合体的所有构件不迟于1200年便已存在。该问题的某些研究者将其最初在诺曼人统治英国的［Anglo-Norman］地区公式化，以及从1080至1140年的持续期看作是其关键的最初时期。这项发明的精致化有着两个不同的阶段；此处的要点是每一阶段都持续了约60年。有个相似的现象是希腊瓶绘也出现于各有约60年的两个阶段，转折点是约公元前510年。其他的例子是文艺复兴绘画方式在15世纪的意大利中部发展了约60年，或者是1850年以后在美国和欧洲出现的高大的钢铁框架建筑。这些系列各自在主要运动之前都有一些零散实验的先兆。

艺术史中某些重要序列需要两个60年的时长这一建议是经验主义的。先前有关“必然”演进的观念没有影响到对时间长度的观察。一些细微的分歧也许出现在关于开始与结束的年代方面，但没人会否认这些例子中任何一例的量值本身，尤其确信无疑的是在我们不是讨论“艺术的风格”，而只是讨论出现在有限区域内相关实例中具体形式的沿革之时。

每一时长只包括几代人的每一发明与调整［*mise au point*］，直到该系统作为适合无限重复的完整实体在大得多的区域内得以普遍流传之时为止。这个时间与人们常说的“经典”阶段是一致的：菲狄亚斯［Phidias］的时代、约1200年法国北部一些宏大的主教座堂，或是1500年左右意大利的文艺复兴盛期。

具有类似各60年两阶段时长的非欧洲实例，我们知道的有诸如公元4、5世纪的玛雅雕塑，或是1650年后的日本木刻版画。这些例子似乎都可用同一标准来衡量，包括新的技术性、主题性和富有表现力的资源，并提供新的方式以达到范围广泛的结构性或描述性目的。两个60年约120年时长的普遍有效性，在试探性公式化与迅速拓展这两个阶段中需要更多证明和更多实例，如此我们才能知道其是否取决于一种特殊的文化组织。前哥伦

布时期美洲的证据已极具说服力地暗示出这种适合城市文明的极短时长。

一个可能的测试性实例是由旧石器时代的绘画提供的，多尔多涅［Dordogne］与坎塔布连［Cantabrian］洞窟中两种主要的区域变体在类型与表现上所呈现的差异，大概和17世纪法国与西班牙绘画之间的差异一样多。我们的问题关系到时长。尽管有些学者将冰川期的三四千年归为这些绘画的艺术传统，但证据却很少，并且仍然存在这种可能性：在拉斯科［Lascaux］与阿尔塔米拉［Altamira］的每一组绘画表明，它们由好几代画家绘制而成，那些画家靠着某种时间地点上的机遇，暂时摆脱了游牧生活的单调乏味有数百年之久。[8] 如果真是那样，那么我们符合发明时代的典型的极短时长，就应该被描述成作为人类成就中的时间类别而出现，与文化模式无关。

划分成两个60年期——公式化之后是系统化拓展——这主要来自历史的积累本身。连接历史与传记的普通时间段用60年期来表示，60年期当然只是方便参照的近似值。60年也是一个完整的高效人生阶段的长度。不过，艺术家能如此长时间地一直走运，即便有也是寥寥无几。持久力很可能取决于“入口”。否则，个体的发明能力通常限于青年时代。如果他在生命的后期获得了一些新的表现形式，那也可能是周密地实现了早期未表明的想法。大多数人一生中重要阶段分成几部分也都符合15年的小纪。完整、活跃的一生包含有约四个这样的小纪。如我们研究那些相关联事件系列的活力那样——英国和法国的哥特式建筑、古希腊前古典的雕塑或意大利中部的绘画——一切都是相似或相连接的相关解题方案系列，它们在两个60年阶段延续有约120年之久，每一阶段又由若干艺术家世代或15年的小纪来分类。[9] 小纪测量历史时长中的许多间隔。小纪是得自经验的计量单位，就像步速、英尺与厄尔［ells］，至少暂时为我们提供一个模数以将人造物与个体生命及人类世代联系起来。 96

甚至更长的时长是接下来要将对时间形状的观察基于其上的单元。一个可信的时间段是将近300年，这一时间段是数个文明每一主要阶段的近

似时长，这些文明的一些耐用产品已得到较详细的复原。[10] 有个实例，被西班牙征服之前持续约2 000年的前哥伦布美洲文明的几个主要分期时段就是这一长度。这个数字起先——在20世纪初——只是基于汇集起来的几行文字证据的猜测，但这一数字近来得到了放射性碳测量法的证实，它表明考古学记录中的几个关键阶段之间的间隔具有符合这种规律的量值。这数字用来估量人工制品各阶段的时长，比如公元1000年前的整个一千年里诸神权政治国家统治下，墨西哥乡村或安第斯山脉中部的早期、中期和晚期的陶制工艺品。

封闭的系列早先（第31页）作为一种虚幻和人为的概念被提起过，由于任何类别都从来不会最终结束，所以它们总是可能受新条件所需要的重续活动的影响。不过我们现在也许要区别连续的［continuous］和间断的［intermittent］类别。连续的类别只涉及那些最大的人造物群，诸如艺术的整个历史，或是那些最普通的类别，诸如日用陶器，它的生产从未中止。

间断的类别

两种间断的类别立刻出现了：那些在同一文化群内中断的类别，以及那些包括不同文化的类别。在同一文化内的间断式类别如珐琅珠宝类的艺术，它们在文艺复兴时期之后便中断了，除了少见的几次重新开始，如19世纪俄国法贝热［Fabergé］家族的珠宝，或是克利夫兰［Cleveland］约翰·保罗·米勒［John Paul Miller］的产品，米勒重新运用埃特鲁斯坎金匠通常使用的金粒［gold granulation］技术。蛋彩画［tempera］在15世纪由于油画的影响而长期遭到废弃，直到19和20世纪条件变化才得以恢复，就如在1947年前达到顶峰的耶鲁大学蛋彩画研究会，它的复兴是基于D. V. 汤普森［D. V. Thompson］编辑的14世纪琴尼诺·琴尼尼［Cennino Cennini］的文本，由路易斯·约克［Lewis York］讲授，为的是培养学生能承接壁画任务，20世纪30年代的公共场所计划使壁画制作成为可能。真正的带肋

97

拱顶结构在长期被弃用后也在20世纪有了惊人的复兴，初时是因为高迪［Gaudi］，后来用钢筋混凝土来试做带肋结构。

这类间断的类别由几种驱动力组成时就容易被认出来，这些驱动力互不相关，使得不同的发明群真正出现了。可是没有传统和深深沉浸于自身历史的早期群的成就，新群也就不可能出现。旧的类别决定其新的重续，其普遍性比活着的一代通常愿意记得的更广泛。

涉及多文化传流［diffusion］的历史依次含有几种意向。在前工业时代的旅行条件下，罗马帝国与汉代中国之间遥远的距离最初只是由那些最实用的发明来横跨的。改变中国文明整个象征结构的系统性传教努力，靠的是6世纪以后来自印度的佛教徒，以及16和17世纪的基督教徒，这些努力都取得过暂时的成功，但是没有先前的贸易带到中国的大量实用知识传统，这些努力也就绝不会得以开始。有时候，比如西班牙在16世纪占领墨西哥和秘鲁，是突然的军事行动代替了商业性和传教渗透的意向。占领后立刻用大量欧洲的实用和象征行为替换了当地的传统。只有那些对欧洲人而言新奇且必需的好东西（土豆、西红柿、巧克力等），才在美洲本土文明的大规模毁灭中幸免于难。

迄今为止，极少数的当地艺术形式逃过了这场灾难。[11] 墨西哥的乡村艺术对印第安的古代生活有一些含糊不清或是商业化的回忆。20世纪墨西哥绘画的主要人物，奥罗斯科［Orozco］、里韦拉［Rivera］、西凯罗斯［Siqueiros］都放大了印第安的往昔，而某些外国人也从自己的角度扩充了许多当地的主题。弗兰克·劳埃德·赖特重新开始玛雅托臂拱顶［corbel-vaulted］结构的试验，这种结构自15世纪以来就已在尤卡坦［Yucatan］不复存在了，赖特在奇琴伊察［Chichen Itza］的托尔特克-玛雅［Toltec-Maya］的建设者们断念之处，用自己时代的技术资源重新使用这一结构（巴恩斯多尔别墅［Barnsdall House］，洛杉矶，1920年）。亨利·摩尔［Henry Moore］，这位现代的英国雕塑家，同样回到以僵硬的斜

98

卧人物为主题的各种变体上，这一主题便基于约12世纪托尔特克－玛雅的传统。约翰·弗拉纳根［John Flanagan］，这位美国人以一种带有15世纪阿兹特克［Aztec］背景的风格来绘制简洁的动物速写。15世纪美洲印第安艺术未完成的类别，它们在20世纪的重续可以被解释为：由石器时代的人们对相隔遥远的年代学距离的现代工业国家做出一种反向的殖民行动。只通过其形式语汇，不复存在的文明所具有的感受力便继续存在于艺术作品里，并决定了500年后一个毫无关联的文明中活着的艺术家的工作。

当然，这种现象在每一层面的历史关系上都可能出现。这种现象在文艺复兴时期极为深刻地改变了西方文明，彼时希腊罗马的古人们未完成的工作占据了整个欧洲的集体记忆，并左右着这种集体记忆一直到遥远的20世纪，甚至持续到了毕加索为奥维德［Ovid］《变形记》［*Metamorphoses*］绘制插图。古典遗迹今天已被甚至更为久远的范例所取代，这些范例来自世界各地的史前和原始艺术，起着相似的控制作用，好像要完成久未实现的各种可能性的主要构架。换言之，在人们创造新的形式时，也使相当遥远的隔代后裔因受控的本能行为而保证留在这一行动路线里，这种控制是通过艺术作品且只能是艺术作品来传达的。

这无疑是文化连续性中所有机制里最值得注意的一个，这时已消亡的一代人现有的成果仍然能够带来如此有效的刺激。古代的信息是否因此无限期地继续沿着时间走廊重复不断，在有关的记录仍然如此短暂时也是难以掌握的。不过曾经有过一段短暂的机会，那时一个民族有意识地寻求完全脱离往昔的那些有关表现的惯例。这个机会在1920年后的欧洲带着功能主义的标签延续了二三十年。历史上类似的事件也许要在宗教改革的各式反对崇拜圣像的［iconoclastic］运动中去寻找，比如在君士坦丁堡［Constantinople］，在15世纪的佛罗伦萨［Florence］，在伊斯兰国家［Islam］，在犹太社区［Jewry］，以及在清教徒的新教教会［Protestantism］中去寻找。在实用方案的控制下，所有可能的产品都被重新设计成寻找仅仅符合使用价值的形式，假借这么一种理论信条：只要必需便是美。

99

被中止的类别

在探讨不完全［incomplete］类别时，我们应当简略地考察一下被放弃、被中止或“欠缺式”类别这一相关主题，这些类别一直没有得到利用。这类事例在有关被埋没的发明家的传记里相当常见，他们的发现有好些年都一直默默无闻，直到机缘使他们的工作引起有能力继续下去的人的注意。科学史中便有一些众所周知的例子：格雷戈尔·孟德尔近40年不被重视的基础遗传学研究，便是个著名的实例。艺术史上也有许多类似的事例，例如克洛德·勒杜［Claude Ledoux］，他在拿破仑时代对纯几何形式的新古典式运用预示了20世纪“国际风格”［International Style］的硬抽象［hard abstractions］；或者约瑟夫·帕克斯顿［Joseph Paxton］爵士，他的金属预制件让他在1850至1851年伦敦水晶宫［Crystal Palace］中用玻璃和钢材设计出有预示性的空间。像这样的一些先驱者，他们早在多数人体会到一种普遍需求本身之前，便已针对这一需求提出了各种解决办法。实际上，需求得以满足的最终方式常常应归功于这些不成熟的人才。

征服仅次于不予重视，它是形成不完全类别的另一重大时刻，此时胜利者推翻当地的各种制度并以沿用自己的制度取而代之。如果胜利者拿出诱人的好处，如亚历山大［Alexander］或是柯尔特斯［Cortés］，他便使许多传统的延续变得既无必要又无可能。对不完全方面的*lotus classicus*［最权威解释］就是16世纪美洲的实情，彼时当地的主动权在［柯尔特斯］征服和更强的欧洲知识诱惑这双重打击下迅速丧失了。 100

与此同时，西班牙的殖民地文明在美洲的创建可以被视为延伸的［extended］类别之经典案例。这些类别出现于：母社会［parent society］所有的发明与发现传到殖民地时还随之加上了一些人——技工与工匠——以组织相关的工艺。1800年前的拉丁美洲是西班牙文化扩张的一个令人印象深刻的例子，虽然无数其他较小领土与人口规模的例子也同样显示出这一特征，比如伊斯兰教强加给基督教西哥特人的西班牙，或者是亚历山大的军队使印度希腊化。

由于事件的性质，不完全类别似乎比延伸的类别更少有详细记载：征服者与殖民地政府代表通常很少记录下当地的民俗，因为征服者与殖民地政府代表试图令该民族的传统消亡。不过，美洲西班牙殖民地基督教徒合乎职业道德的行为却产生出熟知当地文化的百科全书式人物，例如迪亚戈·德兰达主教［Bishop Diego de Landa］之于尤卡坦，贝尔纳迪诺·德萨阿贡修士［Friar Bernardino de Sahagún］之于墨西哥，以及贝尔纳韦·科沃神父［Father Bernabé Cobo］之于中部安第斯，我们应把有关16世纪前当地行为罕有的完整记录归功于他们。尤其是墨西哥印第安工匠制作的物品，一种视觉语言被另一种视觉语言突然替代，这在16世纪中期上下二三十年的时间里十分明显。

1525至1550年半岛的银匠式风格［建筑］艺术在墨西哥高原替代了阿兹特克的艺术。这两种视觉语言不同的分类学年代此时尤为引起我们的关注。当时西班牙银匠式风格各形式都处于它们发展过程中的下半叶。标志着早期银匠式风格作品的那种突兀、失控的不协调活力的早期表现特点，到1540年之前在西班牙便已让位于后来更匀称协调的柔和手法，这种手法是从15世纪意大利的理论家们那里学来的。因此墨西哥所继承的在分类学上属于旧风格，无论它是发育迟缓的中世纪晚期装饰，即一种过时的意大利风格，还是一种新式的银匠式风格装饰。

101

在印第安人一方，阿兹特克雕塑则展现出独特地运用了死亡与生机的象征符号，但它是一种新艺术，由许多被征服民族的才智所构成，或许是利用了一种充满鲜活表现力的部落传统，且很可能不会早于15世纪末阿维索特尔［Ahuitzol］统治时期，西班牙人到来之前不到一代人的时间。这些天才雕塑家的身份将永远无法知晓。然而我们能确信阿兹特克雕塑在分类学上属于一种新艺术，却让位于来自西班牙的一种已过时的艺术。分类学年代上的差别并不大，但技术知识和先前传统上的差别却是极大的。

这种局面的意义对我们而言就是我们确实知道这一当地系列的不完全：它在完成自己的生命周期之前就被切断了。它从未有过更晚的机会去

达到自己自然的结局。它给我们提供了一个有关不完全的文化系列被一个延伸的系列切断的客观实例。

被过时的类别替代的新类别显示出类别的中断，因为彼时的当地劳工不得不倒退到用欧洲人的方式，以便掌握那些新的技术。于是他们通过建造像12世纪早期诺曼人统治英国时的那种更简单的拱顶类型来学习拱顶结构，又或是在尝试更精细的立体表现之前，用钢制而不是石制工具去雕刻简单的凿刻装饰。这一过程是一种重演［recapitulation］。新的参与者用简略的方式温习整个类别以图找到当前的位置。这种情形反复出现在每一所学校或学院里，此时学生先前的习惯被新的常规替代，他们受教的顺序是从基本的手势到最后的工作。常规学习［routine learning］的每一刻都包含着这种类别的中断，这种中断处于往昔知识的两种类型之间，一种是初次学习该知识的学习者类型，一种是教过不知多少次的教师类型。

就常规学习这一意义而言，所有的专业前教育与所有的殖民地状况都属于复制规模（第35页），而不是人们发现和探究新方法的形式类别。因此殖民地社会往往像学习者一样缺乏先前的训练，对他们而言新的传统是难以克服的困难，他们便借助于合适却极少的有效知识。在这种情况下，活跃的形式类别特有的被中止的发展就会出现在地方性的和乡村的环境里。乡村艺术是殖民地艺术生活的主要组成部分。通常是，一个阶段的发展在偏僻隔绝的环境里与都市的系列是分离的，在偏僻隔绝的环境里，原初的推动力通过减少内容、丰富附加物而反复不止地重复。19世纪欧洲的农民服装便是实例，欧洲旧秩序时宫廷时装处于被中止之时，其中有些服装已有几百年之久，但它们靠着复制而在乡村地区得以盛行。

102

对殖民地社会的界定要使所有人满意是不容易的。可是在上述的语境里，殖民地社会可以被视为一个不会出现重大发现或发明的社会，殖民地社会里的主要开创精神来自社会的外部而不是内部，直到这个社会脱离母国或是发动起义为止。许多政治上独立自治的社会自独立后仍然长时期具有我们所说的殖民地特点，是因为持久的经济局限性限制了发明自由。因

而由征服造成的殖民地国家全部显现出处于不同荒废状态的各种不完全系列。

延伸的系列

殖民地国家同样展现出许多种延伸的系列，这些延伸的系列证明殖民地对母国的依赖。这些延伸是由在母国受过教育的人们提供的：经典例证依旧是殖民地拉丁美洲，那里的地区政府高级官员的原籍都是［伊比利亚］半岛，当地出生的官员（克里奥尔人［Creoles］）只能获得较低级别的官职。半岛的建筑师、雕塑家与画家很早就在当地工匠中间灌输了设计与造像方面的那些欧洲传统，甚至在那些殖民地因厌恶而远离西班牙政治统治时也从未背离这些欧洲传统。

103 来自母国的殖民地延伸，其结果在拉丁美洲很容易被记录下来。给一片大陆配备城市、教堂、房屋、家具和工具，就需要大量耗费以最低标准施工的能量。当地劳工一开始学会一种行为，此后这行为的延续便靠着少数人，靠着适合居住区的传播不畅，靠着城与城之间巨大的差距，靠着殖民地之间、殖民地与半岛之间不完整的交通联系。

在300年里，殖民地事态发展缓慢而随意的节奏只有三次受到极大的影响，且只是在建筑方面：1650至1710年库斯科［Cuzco］与利马［Lima］两城的建筑；1730至1790年墨西哥总督［viceregal］的建筑；以及1760至1820年米纳斯吉拉斯［Minas Gerais］的巴西第三修道会［Third Order］小教堂。拉丁美洲当然有美丽非凡的城镇与乡村，例如危地马拉［Guatemala］的安提瓜［Antigua］，墨西哥的塔斯科［Taxco］，以及秘鲁的阿雷基帕［Arequipa］，但它们的魅力是气候与环境的天赐，靠的是放宽更苛刻的发明标准，而不是靠着热切地寻求非凡的新意，正是这种对非凡新意的热切寻求使佛罗伦萨或巴黎长期成为造物史中诸多划时代变革的中心。在安提瓜、阿雷基帕或者欧鲁普雷图［Ouro Preto］，就像在欧洲每一地区那些如画的城镇，美的获得靠的是简单的旧主题里的和谐，这

种美大大地低于我们在大城市和在王宫里所见的那些复杂艰深的*pièces de maîtrise*［杰作］。它是由大自然赋予并一再重复的传统形式之美，而不是那种与制作者热切寻求新形式时即刻的往昔相分离的人造物的美。

这种地方性的延伸对母国艺术的影响总的看来是有益的。在西班牙殖民地的建筑师、画家与雕塑家可获得的机会多过他们在国内所能有的。由于塞维利亚［Seville］是横渡大西洋运输的主要港口，因此成为17世纪西班牙绘画黄金时代中心的是塞维利亚而不是马德里［Madrid］的新宫廷，倒是新的宫廷常常从塞维利亚画派招引大量的人才。公元前5世纪希腊建筑的全盛期，同样部分地有赖于希腊城市先前在地中海西部殖民地扩张获得的有利条件。罗马帝国的建筑以几乎同样的方式从殖民地扩张中得到好处，随着国家全面建设的需求剧增，它既刺激了建筑数量的激增也刺激了家乡的建筑设计师专业质量的迅速提高。这些相关性也许不能得到直接的证明，而且它们只有通过与更晚近的情况做比较才能得以说明。如果说得过去的话，这些相关性属于罕有的时机，此时一个民族的经济状况与艺术活动好像是紧密相扣的。

104

经济史学家讨论过这一看法：艺术的繁荣期与经济的无序是相互关联的。[12] 毫无疑问，艺术的杰出成就与大量艺术机会的关联这一西班牙实例，同样和艺术的杰出成就与物质危机的关联是一致的，因为西班牙的17世纪是一个有巨大经济困难的时期，可是绘画、诗歌与戏剧却不受经济的影响而持久地繁荣。但要同样合理地将各种美学事件放在一起，比如说殖民地或地方性的停滞不前对应于大都市的勃勃生机，在同一区域实体里，一个美学事件的出现是以另一美学事件的消失为代价的。于是发明的每一重点或中心便需要一个广阔的地方性基础，以支持和消费发明中心的各种产品。由此就每一延伸的类别来讲，如13世纪地中海盆地的哥特式艺术，我们便在那不勒斯或塞浦路斯［Cyprus］发现一个复制品的世界，复制品主要是在地方特色上的区别，但作为对一些发明的复制都表明源于一个共同的中心，那些发明近100年前便出现在西北欧的几座新城市中间，出现在

英格兰南部或法兰西北部。

游走的系列

不能与这种地方与殖民地的复制性延伸相混淆的，是其连续发展似乎需要周期性变化环境的某些类别。游走的［wandering］系列这一现象最有说服力的实例来自非常广泛的类别，诸如罗马式－哥特式－中世纪后期的建筑，或是欧洲文艺复兴－手法主义－巴洛克的绘画，这些类别里发明中心非常匀速的迁移应该值得注意。这种迁移每隔约90年发生一次，那时整个地理圈的革新中心都转移到不同的据点。

105

中世纪建筑从修道院到主教座堂再到城市这众所周知的迁移便说明了那些主要的变化。另一主要变化是重要画家的中心从意大利中部的小城邦向16世纪的宫廷和17世纪的富裕商业中心迁移。

有一种解释将艺术简化为经济史的一个方面，认为艺术家追随权力与财富的真正中心。这是一种不完全的解释，因为有许多的权力与财富中心，但极少有重大艺术革新的中心。艺术家们常常迁居到次要的财富与权力中心，例如托莱多［Toledo］、博洛尼亚［Bologna］和纽伦堡［Nürnberg］。

尽管发明家有着孤独落寞的外表，但他需要有人做伴，他需要其他思考相同问题的智者的刺激。某些城市在早期便接受了艺术家行会的出现，由此为行会的继续存在确定了常规和氛围。其他城市的清教徒式或反对崇拜偶像的传统长期将同时代的艺术视为无用或无意义的而予以排斥。有些城市处处显示出重要艺术家的影响：托莱多与阿姆斯特丹［Amsterdam］仍然有着17世纪的大画家们在当地活动的种种迹象；布鲁日［Bruges］造就了许多代的画家，也被许多代的画家所造就；那些最伟大的建筑师则决定了佛罗伦萨和罗马城的形成。艺术家需要的不止于赞助，他还需要与过去和现在专注于相同问题的其他艺术家的工作有关联。行会、小圈子［côteries］、工作坊［botteghe］以及艺术家工作室［ateliers］都是无止境

的艺术革新现象里的基本社会背景，人们由于爱好而成群聚集在既有工艺传统又接近权力或财富的宽容的环境里。所以革新中心从一个地区到另一地区的缓慢迁移，只用经济吸引来解释是不够的，人们有理由去查找其他一些原因。

在解释游走的系列时也许比财富还重要的是有关饱和［saturation］的问题。旧的解题方案往往比最新的做法更能满足自身的需要。正如早先提到的，每一形式类别既设计出又满足了形式变化中数个阶段里一直存在的需要。这种需要的变化要小于针对其设计的不同解决方式的变化。家具史中就有很多实例反映出这种固定的需要和变化着的做法之间的联系。今天许多18、19世纪时的家具形式仍然十分符合当初设计时的要求，并且常常比现代设计机器制造的桌椅更符合要求。当工业设计师发现一个新形状能满足旧的需要时，他的难题是要在已拥有不错的旧形式的众人中间为新形状找到足够的买主。因此每一成功的产品往往会使产地饱和，靠的是利用一些有可能需要该产品的合适机会。

106

再举一例：1140年以后约100年的时间里，将圣经人物的圆柱雕像用于两侧有斜面窗［embrasures］的教堂门道这一做法变得普遍起来，作为王室正门［royal portal］的设计方案最终从以巴黎为中心的法兰西岛传遍全欧洲。在卢瓦尔河［Loire］北边的法兰西，人们仍然可以在各条宏大的主教座堂门道里追溯这一设计的各主要阶段。可是，王室正门设计方案在该地区的成功又阻止了任何其他方案的顺利出现。相反，斜面窗里的成组雕像这一主题随着法国哥特式艺术的传播而变得越来越刻板老套。换句话说，每一持久成功的形式都使得它的发源地达到饱和，使得更新颖的相关联的形式无法占据相同的位置。而且围绕着每一成功的形式，又出现了各种各样的保护方法以维持并延续这一形式，为使其被新设计替代的机会在旧物品满足相同需求的地方进一步降低。活着的艺术家通常会面对的竞争中，来自已逝去50年的艺术家作品的，要比来自自己同时代人的更为激烈。

一个地区有许多未得到满足的需求，又拥有财富去满足这些需求，那它在特定的条件下便会吸引革新。1876年后的芝加哥对建筑师便具有双重吸引力，它既是一个稳固的新经济区的大都市中心，又是一个在那场大火中成为一片废墟的城市。“芝加哥学派”［Chicago School］的兴盛，包括像伯纳姆［Burnham］、沙利文以及后来的赖特，正体现这种因果关系。但没有形式史中有利的特定时刻，1876年后的芝加哥重建就只是一个地方性的扩张，而不是美国建筑划时代的革新。这种有利的特定时刻大体由未使用的技术性和表现性的机会所构成，这些机会允许新形式类别的确立跨越广泛的需求范围。随着全部系列各种形式类别的变旧，就如每个伟大文明时期的末期几百年里，大多数城市的环境常常到处充斥着早期阶段的作品。因此接近历史每一主要阶段尾声的这种后期的显著特征，比如西欧的18世纪，便是像罗可可风格那种流行的装饰手法占主导地位，这些手法适合对依旧能用的老式结构从里到外地做出草率的装饰性改型。

107

同时的系列

同一时刻的不同类别之间各种各样的分类学年代，总是使我们自己所处的现在像是一幅复杂而混乱的镶嵌图案，它只有渐渐在历史的过去消失很久之后才会变成清晰、简明的形状。我们对中期弥诺斯时代的看法要比我们对两次大战期间欧洲的看法更清晰一些，部分是因为了解的信息较少，部分是因为古代世界没那么复杂，还有部分是因为老故事比需要近看的新事件更容易显示出远观的角度。

事件越古老，我们就越有可能无视分类学年代的差异。帕特农神庙是围柱式［peripteral］神庙发展迟缓的一个例子。［设计师］伊克提诺斯［Ictinos］出生之时这一类别便已经非常古老了。可是分类学年代这一事实在古典文学艺术研究中稀少到几乎从未被人提起过。古典学者不得不依靠大致年代来讨论各大类的人造物，他们对各系列的人造物很少能将年代明确到具体的年份。年代概念在对中世纪哥特式雕塑的研究中得到更详细的

叙述，如E. 潘诺夫斯基［E. Panofsky］便试图辨别13世纪的兰斯［Reims］主教座堂里老师傅与小师傅在同一个十年里的不同手艺。在鉴定文艺复兴 108 时期的绘画时，年代与作者的明显不一致常常是凭借含蓄地援引分类学年代而得以消除的，就说是那位大师坚持使用早已被同时代人抛弃的过时风格。最后，当代艺术研究中没有确定年代的问题，但需要对各种学派、传统和革新做分类时便必然包含分类学年代这一概念。

不同的［分类学年代］组态［configurations］改变现在的这种基本结构却从未完全遮蔽它。历史学的用处之一就是过去比现在所包含的经验教训要清晰得多。现在的状况通常只是物质环境的一个复杂实例，而代表这种物质环境的最清晰的实例只能在遥远的过去找到。

公元前6世纪最后几十年的雅典瓶绘提供了一个有关同时性形式类别的明晰实例，这一实例的规模不大且处于十分容易理解的情况之下。黑像式风格的物体轮廓画成像明亮基底上的黑纸图样，这种画法流行了有几代画家，它还使整个系列在再现技术方面的发展成为可能，协调有趣的空白形状有助于使图形与基底始终呈装饰性的融合。但是这种手法限制了画家的表现才能。纯黑色图形使画家无法描绘手势或者表情，它把人们的目光吸引到图形轮廓和轮廓以外，而不是吸引到线条图形里面的内容。

约公元前520至前500年，黑像式风格在探究上述图绘做法方面达到我们此时称为“晚期”的阶段。与此同时，被引入的一种彻底的技术改变使得一种新的形式类别开始形成。图形与基底关系被颠倒过来，靠的是简单地让线条图形保留陶器的底色［红色］，而周围的部位则涂上黑色。这种新的红像式风格让画家能用比之前更丰富的线性手段来描绘手势和表情，但这种风格打破了图形与基底旧有的协调关系，赋予图形一种优势［prepotence］而使基底失去了之前的装饰意义。这一革新使一个新系列的 109 开始成为可能：在晚期黑像式技术消失之后，依次是红像式风格的早期和晚期实例紧随其后。

现存约八九十件雅典器皿上有用两种风格绘制的场面，有些器皿

上表现的是相同的场面，比如赫拉克勒斯与公牛，由署名为安多喀得斯［Andokides］的画家绘制，在同一器皿的两面用黑像式和红像式两种技法，像是要对比新旧两种风格的各种做法。这些双形［dimorphic］花瓶（或是比兹利［Beazley］称的“双语”［bilingual］花瓶），是有关不同的形式体系因单个艺术家而同时存在的罕见的古代文献。它们十分清晰地展现出艺术家在历史的每一转折点、在习惯与革新之间长期的危机之中、在耗尽的常规与独特的新奇感之间、在两个部分相同的形式类别之间做抉择时的天性。

一群学生在我的建议下曾按早期和晚期形式特征的顺序来排列任意挑选的黑像式和红像式瓶绘。他们按吩咐分别制表且不要顾及诸如技术与器形等所有其他的特征。结果每个列表都是早期黑像式与早期红像式、晚期黑像式与晚期红像式配对，将具有相似分类学年代的物品联系起来而不是依据绝对的年代学年代。

另一种同时性实例来自危地马拉高地卡米纳尔胡尤［Kaminaljuyu］的一座公元3世纪的坟墓。在这座坟墓里，A. V. 基德尔［A. V. Kidder］发现了许多用灰泥粉刷的三足器皿，形状都一样，并且都是1 000英里外墨西哥谷的特奥蒂瓦坎［Teotihuacán］文明中极常见形状的变体。这些器皿都用两种风格的纯未烧制土质颜料来绘制的：早期古朴的玛雅风格与特奥蒂瓦坎第二帝国风格，两种风格的差别就如9世纪拜占庭［Byzantine］与爱尔兰［Irish］在插图写本方面的差别那样相距甚远。卡米纳尔胡尤是玛雅低地文明边缘的特奥蒂瓦坎殖民地边远村落。玛雅陶器传统没有当时的墨西哥传统发达，尽管玛雅在其他方面所掌握的知识比同时代墨西哥人复杂得多，尤其是在有文字的占星术和天文学知识方面。卡米纳尔胡尤的陶工也许从提供给玛雅买家的彩绘器皿获利极大，所以他们得同时以两种风格工作，一种是他们家乡的风格，另一种则是顾客的风格。

110

简而言之，我们对事件年代顺序了解得越完整，同时性事件具有的不同分类学年代就越明显。必然的结果是现在永远包含处处为每一有价值目

标而竞争的几种趋向。现在从来就不是整一编排的，不管有关现在的考古学记录会显得曾是多么的同质化。我们认识到每天所经历的现在，代表着具有不同分类学年代、都为拥有未来而竞争的各种观念之间的冲突，这种认识可以被移植应用于最无表现力的考古学记录。每块陶器碎片都无言地说明存在着相同的冲突。每片物质残迹都像是提醒人们那些消失的目标，有关这些目标的唯一记录就是各种同时性序列中那个成功的结果。

同时性类别的表面状态［topography］可以用两类来描述，一类是有导向的，一类是自主的。有导向的序列明确地依靠来自过去的原型：因此重新流行、重新萌生以及所有其他被原型或传统限制的表现形式都是有导向的序列。

自主的序列则最为难得，而且更难以发现。早期的基督教艺术有意地剔除异教徒的传统。异教徒古希腊罗马的残存物，不是策略上就是无意识地留存在早期的基督教里。可是，随着一系列忠实于早期基督教建筑类型的那些样式重新流行并最终构成了早期基督教传统，基督教序列便迅速变成被原型所限制的了。[13]

这两个术语——有导向的序列与自主的序列——并不仅仅是传统与反抗的同义词。传统与反抗使人联想到循环的序列：反抗在循环的运动中是与传统相连接的，随着反抗变成传统，而传统又突然生出反抗分子，诸如此类的*da capo*［从头开始］。我们选择这两个术语是为了回避对必然循环复现的暗示。

111

因此说自主的运动都必然是简短的，而有导向的运动通常都成了历史学的基本内容。一般而言，自主式类别的结束，要么是在它们变成由自己过去的胜利所引导的类别之时，如早期的基督教艺术一样，要么是在它们现在的领域被某个其他系列夺走之时。任何现在的瞬间因而主要由有导向的系列构成，每一系列都有不一致的自主运动与之竞争。这些不一致的自主运动，随着它们的内容被糅进了之前的传统，或是随着其自身变成新的行为向导，它们便逐渐地消退了。

是透镜还是时长的纤维

这是对结构研究［*Strukturforschung*］（第24页）倡导者所提问题的一种可能的回答。我们不一定要与他们一道去假定文化的各部分不是中心的就是辐射的。他们似乎把文化看成像是一面圆透镜［circular lens］，其厚度依据模型的古老程度而变化。相反，我们会把时间流［the flow of time］想象成具有纤维状维管束［bundles］的形状（第33页），每根纤维相当于基于具体行为场所的一种需求，纤维的长度依据每一需求及其解题方案的时长而变化。文化维管束因而由事件多变的纤维长度所构成，多半是长纤维，也有许多短纤维。它们的并置主要是出于偶然，很少是出于有意识的筹划或缜密的计划。

结　论

要是我们把维特鲁威［Vitruvius］和普林尼［Pliny］包括在内的话，那么以分类学原理为基础的艺术史研究就有约2 000年之久。今天这一累积起来的知识极大地超出了任何想囊括艺术史详细资料的个体能力。不太可能还有许多重要的艺术家尚待发现。每一代人当然都要不断重新评价与当代事务有关的那些历史的部分，但这个进程在常见类别里所发现的杰出的新人物，不会多于它所揭示的陌生类型的艺术成就，每一代人都有自己新的传记花名册。要发现迄今仍不出名却有伦勃朗或戈雅［Goya］那种成就的艺术家，其可能性似乎远远小于我们突然认识到许多工匠的优秀成就，而他们的作品只是最近才开始被当作艺术来接受。例如，西方新近出现的行动绘画促使人们重新评价中国绘画自9世纪以来的相似传统——西方直到近些年都对这一传统懵然不知。

有限的发明

激进的艺术革新也许不会再以我们在19世纪已渐渐不觉意外的次数出现了。可能的确如此：人类社会中形式与意义的潜力，都以几近完整的规

划在不同时间和地点被概略地提出来了。我们以及我们的子孙可以在我们需要时选择重新使用这类古人未完成的形式。

113 实际上，我们对人造物的感知是一种无法同时接受各式各样差别极大的新感觉的途径［circuit］。人的感知非常适合日常行为的缓慢改变。所以发明创造总是不得不止于感知的门口，那里变窄的道路允许通过的信息，比起信息的重要性或接收者的需求所应有的来说实在是太少了。我们如何在门径处增大传入的信息流量呢？

知识的纯粹主义简化

有个老一套的回答就是通过放大我们愿意抛弃的信息以减低传入信息的量值。1920至1940年世界大战期间的一代人在欧洲和美国再次试图做出这种回答：它要求抛弃历史。这一愿望是通过将历史仅仅限定为纯粹而简单的经验形式来减少信息流量。

纯粹主义者［purists］靠着拒绝历史并恢复到想象中的物质、感觉与思想的原生形式而存在。他们是延续于整个历史中的一个学派。中世纪盛期西多会的［Cistercian］建筑师便是这一学派的成员，17世纪的新英格兰工匠以及20世纪那些功能主义先驱也都是其中一员。功能主义先驱中，像瓦尔特·格罗皮乌斯［Walter Gropius］等人便承担起了纯粹主义前辈原有的重担。他们试图用无装饰的、似乎毫无历史传统来源的形式，全部重新发明出他们所碰到的任何物品。这件苦差事永远难以完成，形式系列规则运作中时长的性质便使这件志在全社会的苦差事无法完成。由于拒绝历史，纯粹主义者也否认人造物的完备。他在感知的门径限制信息流量时，他也就否认时长的真实性。

拓宽门径

另一对策一直以来都更符合常规。它要求拓宽门径，直到更多信息能进入为止。这一门径受限于我们的感知方式，而正如我们在整个艺术史中

所看到的，这些方式可以通过艺术家为我们设计的连续的感觉方式而一再得以增长。还有另一个做法，就是整理进入的信息以使多余的信息略去，使更大的有用信息流量流入。每当我们根据人造物的风格或类别来对它们做分类时，我们便减少了多余的信息，但这样做却是以无视表现方式为代价的。

114

在这些方面，艺术史就像个巨大的采矿企业，拥有无数的矿井，其中大多数矿井很久以前就关闭了。每个艺术家都在暗处继续工作，只能由早先工作的那些平峒和矿井来引导，他沿着矿脉行进并且期待着富矿脉的出现，还要担心矿藏明天会消失。那场景里还堆满了已用完的矿藏残渣：其他一些勘探者正在分拣这些残渣，想抢救那些曾被抛弃而余下，在今天却比黄金还贵重的稀有元素。到处都有新的企业开张，但这一地带是如此变化多端，致使旧的知识在采掘这些全新的、也许证明是无价值的洞穴时几乎派不上用场。

这一场景的调查者继续前行，仿佛所有那些主要工人的生活经历不但必不可少，而且还恰当与充足。传记性的总结既没有提供对母脉［mother-lode］的准确描述，也不会解释这一巨大资源的源头与分布。艺术家的传记只是告诉我们这矿脉如何及为何用这种独特的方式来开发，却未告诉我们这矿脉是什么或它后来是如何在那里形成的。

也许所有基本的技术、形式和表现方式的各种组合都已在不同的时间被选出来了，这些组合可以制成一幅有关艺术自然资源的总图表，就像那种叫作色立体［color-solids］的模型能显示出全部可能有的颜色。这个图表中的某些部分比其他部分更全面地为人所知，而其中有些地方仍然是粗略的，又或是人们只是通过推论而知道它们。例如勒内·于热［René Huyghe］的《与可见物的对话》［*Dialogue avec le visible*］（1955年），努力用图表标示出绘画的理论极限；又如保罗·弗兰克尔［Paul Frankl］的《艺术学体系》［*System der Kunstwissenschaft*］（1938年），该著作则试图明确所有艺术的界限。

有限的世界

如果说世界是有限的 [finite] 这一假设得到证实，那么它就会从根本上影响到我们对艺术史的理解。我们不要去占领正在扩张的形式领域，那个领域是当代艺术家高兴却不成熟的假定，反而是应该将我们看成居住在一个手段有限的有限世界里，这个世界大部分还未得到开发，仍然乐于接受冒险与发现，就像人类定居之前早就有的极地荒原 [polar wastes]。

115

如果人类事务中已发现部分与未发现部分之间的比例应当非常偏向前者，那么未来与过去的关系就会发生巨变。我们不要将过去视作是具有天文学量值的未来的一个微小附加物，反而是必须设想未来适于变化的空间有限，而过去则已为各种类型的变化腾出了领空。造物史研究于是就会具有一种现在只归属于实用性发明规划的重要性。

形式与语词等值

当我们察看人造物是否还有少许过去的形状时，有关人造物的一切便都值得我们的注意。可是这一结论通常因为专门化研究的要求而被忽略，其实一旦我们承认人造物本身能让我们认识过去，那这个结论就是不证自明的了。考古学研究与科学史研究只是对作为技术产品的人造物有兴趣，艺术史则缩小到讨论人造物的意义，而不大注意人造物的技术和形式构成。我们这一代人的任务就是去建构人造物的历史，这个历史会充分恰当地分别讨论意义和本质 [being]，讨论万物的概貌和丰富，讨论方案和物品。这一意图凸显出意义与本质之间那种常见的存在主义困境。我们正逐渐到处又一次发现物品的意义并不比它的本质更重要；发现语词与形式是向历史学家发出的同等挑战；发现那种要么忽略意义要么忽略本质，要么忽略本体 [essence] 要么忽略存在 [existence]，这都会扭曲我们对两者的理解。

当我们仔细观察意义研究和形式研究中所用的步骤时，这些步骤日益

提高的准确性和扩大的眼界便值得我们注意。但是有关人物和作品的精美图录却近乎那种由收益递减所预示的完成状态。各种准确断代和确定作者的技术是测量作品主体的重要性与真实性的方法，但这些方法却一代一代地少有变化。在20世纪新近出现的只有对意义的历史研究（图像学）和有关形态学的种种观念。 116

图像学的减损

博学与敏锐的图像学家仔细标出了人文主义主题历经数千年错综复杂的演变，他们吸引人们的是他们发现每个时代都使这一主题具有时代自身特有的充实、简化或转换。随着这类研究越来越多，它们就像是一部由许多作者撰写的著作里的那些章节，每一章讨论人文主义传统中的一个要素，所有章节都讨论古希腊罗马的遗迹。连续性而非突然的断裂才是意义研究者们共有的价值标准。

在图像学里语词优于图像。对图像学家来讲，未经文本解释的图像比没有图像的文本更为棘手。今天的图像学类似于按图画标题排列的文学主题索引。人们通常不知道的是：图像学分析依靠视觉的辅助手段来发现与详述精选的文本。在孤图［orphaned images］能够与它们原来多少直接为之做图解的文本重新结合起来时，这一方法最为有效。由于缺乏文献，如古代美洲那些没有文字的莫奇卡［Mochica］或纳斯卡［Nazca］民族，便没有书面资料能扩大我们有关图像的知识了，我们不得不忽略传统的意义，同时期的文字水平无法简化或转换图像。

然而图像学家一旦有了文本，便使丰富的人造物成了只剩下文本资料可能会保留的那些设计方案。频繁的重复和变化能判定主题的重要性，如果这一主题经历中世纪的隔阂后还继续存在的话那就尤其重要了。实例与图解蜕变成由文本所暗示的一些文字框架，而它们的实质也相应地被削弱到只剩下各种意义经大量人造物本身而留存下来为止。

另一方面，形态学研究以不同类型的形式组织与对形式的感知为基

117 础，这些研究现在也过时了，而且还被那些细心探究文本与意义的学者贬为纯粹的形式主义。可是相同类别的图式［schematic］变形状态既限制了图像学家又限制了形态学家。如果说前者使人造物沦为意义梗概，后者则使人造物湮没在一系列抽象的术语和概念中，这些术语和概念用得越多，它们的意义也就越来越少。

风格的缺陷

要在众多实例中挑选一个的话，那就是“巴洛克风格”［Baroque style］这个习语；这一习语起源于对17世纪罗马造型艺术的研究，现在普遍延用于指1600至1800年间所有的欧洲艺术、文学和音乐。这个术语本身绝不是用于描述形式或时代的：它的原型是*baroco*，一个13世纪的助记［mnemonic］术语，用于描述三段论［syllogism］第二格［the second syllogism］的第四式［the forth mode］，是由皮特鲁斯·希思帕尼斯［Petrus Hispanus］创造出来供逻辑学的学生使用的，希氏即是后来的教皇约翰二十一世［Pope John XXI］。[1] 实际上，要证明巴洛克艺术这种说法便使我们无法强调17世纪形式风尚中不同的事例或对立的体系。我们变得不愿去考虑在多数区域里除巴洛克艺术之外的其他选择，又或是不愿意去讨论相同形式的都市表现与地方表现之间许多程度上的差异。我们也不想去考虑同一地方几种同时期的不同风格。事实上，罗马的巴洛克建筑及其遍布全欧洲和美洲的派生物，是一种近似波浪形薄膜［membranes］系统的弧形平面建筑。这些特征都表明内部与外部环境变化着的压力。但在欧洲的其他地方，尤其在西班牙、法国和北方诸国，流行的是另一种布局方式。它也许可以被称为扁平形［planiform］或非波浪形的［non-undulant］，它有的只是逐渐上升的重点［accent］与受力［stress］的危机。因此17世纪的建筑师要么支持扁平形的传统，要么支持弧形平面的传统，而将两者都称为巴洛克式风格便令人费解了。

其实各种风格名称只有因误用与不解而得到鼓吹之后才开始普遍使

用。奥托·舒伯特［Otto Schubert］在1908年就已将这个意大利术语沿用到各种西班牙的形式，当时他写就《西班牙的巴洛克史》［*Geschichte des Barock in Spanien*］。在这一点上“历史风格”［historic styles］现在比人造物本身更令人信服。比起意大利与西班牙1600至1700年间在建筑方面极少具有共同的人物或特点这一容易被证实的事实来，“西班牙巴洛克”已变成一个更令人信服的说法。直接研究西班牙艺术使人们无法做出这种概括：例如，难以理解1600至1800年之间任何时期巴伦西亚［Valencia］与圣地亚哥·德·孔波斯特拉［Santiago de Compostela］建筑之间的密切联系，因为这两座城市没有联系，巴伦西亚与那不勒斯、利古里亚［Liguria］和罗讷河谷［Rhône Valley］有联系，加里西亚［Galicia］则与葡萄牙和低地国家有关。

118

多元的现在

所有事物都因时因地而异，我们在任何地方都无法确定像风格概念所以为的一种恒定特性，甚至在我们将人造物与其环境分离时也是如此。但在时长与环境继续受关注时，我们便明白古代生活中改变着的关系、流逝着的时间和变化着的地点。任何想象中的规模或关联跟风格一样，当我们寻找它们时就都会从我们的眼前消失。

风格就像彩虹。它是一种由同时发生的某些自然状态来决定的知觉现象。我们只有驻足于太阳与雨水之间时才能短暂地见到它，而当我们走向我们以为曾见过它的地方时它却消失了。每当我们认为自己能够理解风格时，例如在个体画家的作品中，风格便融化成更远的景观中画家的前辈或追随者的作品；风格在画家的单件作品中甚至也会增强，因此我们在观看他年轻和年老时的作品，以及他的老师与学生的作品时，任何单件作品都变成了大量不易察觉的化石材料。这下哪个有效：是绝对物理存在的孤立作品，还是标示出该作品已知系列位置的一系列作品？风格与对静态实体群的审视有关。一旦实体群重新回到时间流中，风格也就消失了。

现在，由造物史研究所提出的这整个问题既不是传记也不是风格概念，更不是对意义的分析所能解决的。我们的首要目标一直是要推荐其他一些方法去排列主要的事件。为了代替包含有过多联想的风格概念，本书概述了有关原作与复制品的相关联系列这一概念，而原作与复制品在时间里分布成同一种行为易于识别的早期与晚期形式。

119

注 释

121

第一章　有关造物的历史研究

1 我最初关注此处阐明的这些问题，应归功于已故的A. L. 克鲁伯［A. L. Kroeber］的著作和他本人。我们之间的通信始于1938年，彼时我刚读过他出色的论秘鲁南部沿海的纳斯卡［Nasca］陶器的论文（与A. H. 高尔顿［A. H. Gayton］），“The Uhle Pottery Collections from Nasca,” *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 24 (1927)。该文为一篇基于假定的统计学分析：属于相同形式类别、时间未确定的诸物品，可根据形状设计的相关性按正确的年代顺序排列，其假定同一形式类别中简单设计被复杂设计所替代。另参见A. L. Kroeber, “Toward Definition of the Nazca Style,” ibid., 43 (1956)，我的书评载*American Antiquity*, 22 (1957), pp. 319–320。克鲁伯教授后来的著作题为*Configurations of Culture Growth* (Berkeley, 1944)，考察了更普遍的历史性图式，尤其是所有文明历史中标志性成就突然大量涌现。这些论题继续是克鲁伯题为*Style and Civilizations* (Ithaca, 1956) 的演讲集里的主要兴趣。

在一篇引人注目的书评中，生物学家G. E. 哈钦森通过对克鲁伯的工作用数学式来表述，就如种群研究里所采用的那些数学式一样，从而将克鲁伯的*Configurations*与动物总数内的固有波动或自由波动相比较。该书评重印于*The Itinerant Ivory Tower* (New Haven, 1953), pp. 74–77，我从中引用一段：“这位伟大的人，出生在dN/dt最大的阶段［此处N为范例饱和的程度——引者注］，能做许多工作。他的前辈们已提供了最初的技术灵感，但仍有许多工作尚待开展。假如他晚生在传统中，有着同样天赋才能的他也许看来并不怎么出众，因为要做的事较少。假如他早生，工作会艰难一些；他也许会为一小群训练有素的批评家所十分敬重，但绝不会像他似乎工作于这一传统最大成长期那样获得上述众多的追随者。我们在回顾中见到的起伏，因此可视为导向曲线中往复运动的最大值。这一提供人造物总量的积分曲线，似乎不太看个体的成就，而是累积的，所以不大容易受到重视。我们很少会把1616年认作是大部分伊丽莎白时代［Elizabethan］戏剧创作完成的年代，而会认作是莎士比亚逝世的那年。”

122

2 Meyer Schapiro, *“Style,” Anthropology Today* (Chicago, 1953), pp. 287–312，回顾有关风格的主要流行理论，沮丧地断定“一种合乎心理学与历史学问题需要的风格理论仍有待创建”。

3 赛维是意大利年轻建筑史家中的一位杰出人物，他在一篇足以成书的论“建筑”一文（发表于意大利文*Encyclopedia of World Art, I*［New York, 1959, cols. 683–684］的美国版）中注意到，艺术史研究与工作室或绘图室工作之间的新近结合，现时在欧洲的艺术教育中正在得以实现，这种结合的开始，要到艺术史家摆脱对艺术本身的旧有误解，并准备“给当代艺术家的创造性体验提供关键性支持”之后。他把根据历史学原则来创建艺术教育这一难题视为欧美“20世纪50年代最有力的文化战之一”。这场战斗在美国仍然远未结束。这场战斗的持续在现在看来显得愚蠢，就像这种持续在过去曾是破坏性的。

4 尤利乌斯·冯·施勒塞尔［Julius von Schlosser］在1935年的一篇文章（"'Stilgeschichte' and 'Sprachgeschichte' der bildenden Kunst," *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, 31）中，激动地指称使现代手法主义蔓延的是那些"Kopisten, Nachahmer, Industriellen...von unserem heutigen Dekadententum"。

5 *Ion*, tr. Jowett, *Dialogues of Plato* (New York, 1892), vol. 1.

6 参见Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass., 1955), pp. 95−100。

7 Paul Menzer, "Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung," *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Kl. Für Gesellschaftswissenschaften*, Jahrgang 1950 (1952).

123

8 Harlow Shapley, *Of Stars and Men* (New York, 1958), p. 48.

9 H. Hubert and M. Mauss, "La Représentation du temps dans la religion," *Mélanges d'histoire des religions* (Paris, Alcan, 2nd ed., 1929), pp.189−229. 论历史人物的神话转变，如参见 V. Burch, *Myth and Constantine the Great* (Oxford, 1927)。

10 Anne Hersman, *Studies in Greek Allegorical Interpretation* (Chicago, 1906).

11 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1938).

12 Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst* (Frankfurt, 1950), 2 vols. 这部入门书是对*Strukturforschung*的阐述，该著的英语近似说法也许是"studies of form-field relations"［形−底关系研究］。

13 E. Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Stockholm, 1960)，曾相当详尽地对现代时期［modern age］在20世纪的终结发表过意见。

第二章　人造物的分类

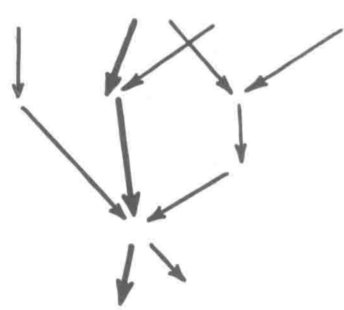
1 A. Riegl, *Die Spätrömische Kunstindustrie* (Vienna, 1901−1923), 2 vols.

2 这一术语本身，依据Croce（"La teoria dell'arte come pura visibilità," *Nuovi saggi di estetica*［Bari, 1926］, pp. 233−258）的说法，出现在汉斯·冯·马雷斯［Hans von Marées］、康拉德·菲德勒［Conrad Fiedler］与阿道夫·希尔德布兰德［Adolf Hildebrand］在慕尼黑的谈话中。时间大约在1875年。沃尔夫林最著名的著作是*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munich, 1915)。

3 *Mathematics Dictionary*, ed. Glenn James and R. C. James (Princeton, 1959), pp. 349−350. 在耶鲁大学的厄于斯泰因·奥尔［Oystein Ore］教授告诉我他将完成关于图论［graph theory］的著作后，我便把这一章节给他看看，他给出了下面的评价："在尝试对如此复杂的论题做系统陈述时，人们会倾向于像在自然科学里那样指望数学家的某种模式用作描述的原则。我一下子有级数与序列这两个数学概念出现在脑海中，但经过一番考虑后觉得它们对眼下的问题而言似乎太过专门。不过，更少人知的网络［networks］或有向图［directed graphs］领域看起来要更适用一些。"

"我们关注于人类创造力中的各个阶段。人在发展中从一个阶段向另一个阶段转移，存在着可被选择的各种方向。有些方向代表真实发生的事件，其他的则只是许多可供选择的步骤［steps］中可能被选中的一些。同样，每一阶段都可能发生于导致同一结果的数个可能被选中的步骤中。"

124



"这种情形一般可以用有向图或网络的数学概念来表示。这样一个图表由若干点［points］或顶［vertices］或段［stages］所组成。有些点、顶或段是由定向线、边线或梯级连接起来。在每个阶段因此都有若干可被接上的替代边线，还有若干新形成的边线，这个阶段可能就是新形成的边线所致。实际发展类似于图表中的（有向）路径，它也只是许多可被选择的路径之一。"

“有人也许会问，我们所乐于考虑的这些图表在可构建的有向图中是否属于特殊类型。似乎有一个基本的限制，这些图表应当是非环状的，亦即不存在回到最初阶段的循环有向路径。这基本上符合对人类进步的观察：它从未回到之前的状态。”

4 T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays, 1917–32* (New York, 1932), p. 5. Also, *Points of View* (London, 1941), pp. 25–26.

5 安德烈·马尔罗［André Malraux］在 *The Voices of Silence* (New York, 1954)一书第 67、317、367 页的几个段落中挪用了“艾略特效应”［Eliot effect］，文中一些主要艺术家表现为通过自己新奇的贡献而追溯式地改变了各自的传统。

6 Hans Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh-und Hochgotik* (Leipzig, 1912; dissertation, Strassburg).

7 O. Cuntz, *Itineraria romana* (Leipzig, 1929), vol. 1.

8 W. Pach, "The Gemmaux of Jean Crotti: A Pioneer Art Form," *Magazine of Art, 40* (1947), 68–69. 其新奇之处在于不用铅条而层压出不同色彩的玻璃。这种夹层玻璃于是被裂化成渐变的闪烁。

9 R. West, *The Strange Necessity* (New York, 1928), esp. "The Long Chain of Criticism."

10 W. K. Wimsatt, Jr. and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," *The Sewanee Review, 54* (1946), 468–488.

11 G. M. A. Richter, *Attic Red-Figured Vases* (New Haven, 1946), pp. 46–50. 125

12 A. G. Drachmann, *Ktesibios, Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatics* (Copenhagen, 1948).

13 H. Forcillon, *Art d'Occident* (Paris, 1938), p. 188. 普罗万［Provins］的圣基里亚斯［S. Quiriace］教堂是“une de ces expériences sans lendemain”［没有结果的实验之一］。

14 A. M. Friend, Jr., "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts," *Art Studies*, 5 (1927), 115–150; 7 (1929), 3–29.

15 D. Klein, *St.Lukas als Maler der Maria* (Berlin, 1933).

16 H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt* (Vienna,1935), pl. 19 and pp. 49–50. "*J'ai este en m[u]lt de tieres, si co[m] v[os] pores trover en cest liv[r]e; en aucun liu, onq[ue]s tel tor ne vi co[m] est cell de loo[n].*"

17 G. Vasari, *lives*, trans. G. De Vere (London, 1910–1912), 2, 131–140: “透视法……使他一直贫困、抑郁，直至去世”［1475］。

18 Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister* (Stuttgart, 1958).

19 Robert Richard, *La "Conquête spirituelle" du Mexique* (Paris, 1933), and G. Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven, 1948).

20 D. H. Hymes, "Lexicostatistics So Far," *Current Anthropology, 1* (1960), 3–44, and "More on Lexicostatistics," ibid., 338–345.

第三章 人造物的传播

1 P. Rivet and H. Arsandau, *La métallurgie en Amérique précolombienne* (Paris, 1946).

2 我最初知道阿道夫·格勒是在查考 *Formermüdung*［形式疲劳］的起源时。他的短文“Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur?” in *Zur Aesthetic der Architektur*，一年后进一步阐发为 *Entstehung der architektonischen Stilformen* (Stuttgart, 1888)。贝内代托·克罗齐只是在不同意格勒的经验主义与形式主义倾向时才提到他(*Età barroca* [Bari,1929], p. 35)，但 *Wasmuth's Lexikon der Baukunst*, 2 (1930), 653，则注意到格勒对他那个时代建筑思想的巨大影响。

第四章 时长的若干种类

1 Duhem, "Le temps selon les philosophes hellènes," *Revue de philosophie* (1911).

2 J. H. J. van der Pot, *De periodisering der geschiedenis, Een overzicht der theorieën* (The Hague, 1951). 126

3 M. S. Soria, *The Paintings of Zurbarán* (New York, 1953), e. g. Nos. 78, 144, 145.

4 K. Lehmann-Hartleben, "The Imagines of the Elder Philostratus," *Art Bulletin*, 23 (1941), 16–44. A. Baumstark, "Frühchristliche-Palästinische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung," *Byzantinische Zeitschrift, 20* (1911), 177 ff.

5 N. Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Baltimore, 6th ed., 1960), pp. 47–48 讨论西班牙方形的露明中柱［open-newel］楼梯。

6 H. Focillon, *L'An mil* (Paris,1952).

7 Jane Richardson and A. L. Kroeber, "Three Centuries of Women's Dress Fashions. A Quantitative Analysis," *Anthropological Records*, 5 (1940), No. 2 (Univ. of California): "服装样式不稳定的原因并不由社会政治条件来决定；那必定是由这套时尚本身中的某物——时尚结构中的某些因素引起的……" 克鲁伯教授后来在别处，在*Style and Civilizations* (Ithaca, 1957)一书里又回到内在性［immanence］这一主题。他在讨论不同文化相应阶段各种相似性不相关的起源时写道(p. 143)，这一现象（例如 1419 至 1506 年雪舟绘画中的日本"印象主义"）是"发展或成长结构中固有的……就像蹒跚的步伐在幼年是学步，在青春期是热烈，在老年则是佝偻"。不过他总结道："对内在影响力的假定最好当作最后的手段……这种假定更像是间接的或虚伪的内在性：不同力量的内在文化倾向逐渐被阐述为外部影响力的结果。" (p. 159)

8 来自西班牙阿尔塔米拉与法国拉斯科的最新放射性碳定年显示，这两个洞窟壁画系统可能正好处于同时期的四分之一世纪之间（阿尔塔米拉的碳定年，马格德林第三期［Magdalenian III］史前废弃堆沉积层，公元前 13540 年，±700 年；拉斯科的碳定年来自洞穴下方裂缝，公元前 13566 年，±900 年）。H. Movius, "Radiocarbon Dates and Upper Palaeolithic Archaeology in Central and Western Europe," *Current Anthropology,1* (1960), 370–372. 当然，在另一极端，这些判断日期的材料也可能相距有+1 600 年。

9 这个小纪是一种经验主义的观察。它并不源于任何按照出生年份而产生的世代神秘性，诸如W.平德［W. Pinder］在*Das Problem der Generationen* (1928)中所说的。小纪与那些将 1490 至 1940 年欧洲文学［letters］平均分为每代 15 年的世系表之间的相似是偶然的，参见M. Peyre, *Les Générations littéraires* (Paris, 1948)。M.佩尔［M. Peyre］观察到在工作需要时，偶然的 10 年短世代就出现了：换句话说，这种独立的变量不是一代人，而是一代人必须做的工作，正如从我认证的角度来讲。佩尔此处的简短评论如下(p. 176)："Il y a des époques maigres ou mal définis ... il y en a au contraire où l'on vit plus intensément, et où l'on brûle les émotions, vide les idées, épuise les hommes avec fièvre."［有的时代比较贫乏或无法界定……但有的时代却能够产生浓烈的体验，激发狂热的情感，令人殚精竭虑，使人疯狂。］其他依据 15 年间隔分期的法国论著可参见J. L. G. Soulavie, *Pièces inédites sur les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI* (Paris, 1809) 以及 L. Benloew, *Les Lois de l'histoire* (Paris, 1881)，以平均 15 年期的"进化"［évolutions］标出 1500 至 1800 年这段时期。

127

10 在提出这一划分时，我考虑到R. M.迈尔［R. M. Meyer］尖锐的看法，参见"Principien der wissenschaftlichen Periodenbildung," *Euphorion, 8* (1901), 1–42。他表明历史的各个时期既不是必然的，也不是不证自明的；所有的发展都是连续不断的；分期学［periodology］完全是图方便的活，它主要基于审美的考虑，尤其是就各时期的比例和数目而论。

J. H. J. Van der Pot, *De periodisering der geschiedenis* (The Hague, 1951), 赞成这一说法："不可能对相互关联的各时期时长的合适比例提出指令，也不可能对它们的数目提出指令。"他强调，"构成历史学精髓的"时期划分应当是具体的（亦即不基于"历史法则"）和文化内的［endocultural］，它源于内容而不是文化外［exocultural］"必然的地理学、生物学或是人的超自然特征"。

11 文明的末世论［eschatology］仍然是个未得到深入思考的主题。参见W. H. R. Rivers, "The disappearance of useful arts," *Festskrift tillegnad Edvard Westermarck* (Helsingfors, 1912), pp. 109–130; 或我的文章"On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art," *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology for S.K. Lothrop* (Cambridge, Mass., 1961); 以及克鲁伯对"The Question of Cultural Death"的评论，参见 *Configurations*

of Cultural Growth (Berkeley, 1944), pp. 818−825。

12 Robert Lopez, "Hard Times and the Investment in Culture," *The Renaissance: A Symposium* (New York, 1952).

13 R. Krautheimer, "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture," *Art Bulletin, 24* (1942), 1−38. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Stockholm, 1960)已描绘出导向性复兴序列里的后期环节，有导向的复兴序列逐渐开始取代了早期基督教艺术中自主的序列。 128

结 论

1 Petrus Hispanus, *Summulae Logicales*, ed. I. M. Bochenski (Rome, 1947).

索 引

[条目后的数字为原书页码，即本书边码]

何香凝美术馆·艺术史

本书初版于1962年，作者结合当时语言学、生物学、物理学、数学等领域涌现出来的新成果，对艺术史研究模式如艺术家传记、图像学及风格研究等做出批评的同时，提出了极富启发性的见解，产生了重要影响。作者所讲的“时间的形状”至少体现在两个层面上：其一，时间如空间一般是由充斥其间的万物所呈现出来的，就艺术史而言，正是人造物形式的连续变化体现出时间的形状；其二，时间的各种形状也即时长的各种纤维形状、人造物连续变化的各个系列，这些不同形状既对传统的历史分期提出挑战又揭示出形式演变的基本方式。

评论者指出，《时间的形状》为艺术史研究提供了全新的方法，是对时空流中各种人造物所处位置做出的一次清醒而深刻、安静而激动人心的沉思。本书在今天重新进入我们的视野，既是适当的，也是必需的。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术 艺术史



ISBN 978-7-100-16886-1



商务印书馆官方微信



定价：42.00元